BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XXII - NUMERO 9 SETTEMBRE 1961

Sommario

LA XXII MOSTRA DI VENEZIA

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXII - n. 9
settembre 1961

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: U.D.R.I. s. r. l., Roma, via circonvallazione Nomentana 372.

Taccuino della XXII Mostra

di *CLAUDIO BERTIERI*

Domenica 20 agosto

Ultimi tre anni di Lido, tre direttori della Mostra: un bilancio sconfortante. Sembra che questa volta si sia trovata (finalmente) la persona adatta: Domenico Meccoli, ex presidente del Sindacato dei Critici Cinematografici, gentiluomo, diplomatico sorridente e critico militante di antica data. Al Palazzo, come di consueto, la solita confusione delle ore che precedono l'inaugurazione: i fiorai si mescolano ai tecnici della televisione, i critici agli arredatori degli stands pubblicitari, i capi uffici stampa al personale che sta approntando l'ambiente. Tra un cavo, una corda ed una transenna, balzano Bersani e Mazzarella ed i soliti « paparazzi ». Ma di dive neppure l'ombra. L'ufficio cerimoniale sembra una centrale di Capo Canaveral: le telefonate s'intrecciano fittamente. Ogni diva è scovata, ogni personalità è associata perché venga al Lido. Ma le blandizie non approdano a nulla: in serata avremo soltanto Dalì, Rosanna Schiaffino e le gemelle Kessler. Un magro bottino, ma, forse, un segno di acquistata maturità culturale. La sala grande apre i battenti alle 22 per l'ingresso della delegazione nipponica, capitanata da Toshiro Mifune, ma quelli dei quotidiani sanno già tutto su Yojimbo: *hanno iniziato la loro fatica alle* 15,30 *in assolato pomeriggio d'estate. Alle 20, quando un silenzio improvviso è calato sul Palazzo, ci guardiamo attorno. Sono cambiate parecchie cose: l'ufficio stampa, con Natale, è salito al piano nobile; il casellario è stato isolato in un angolo dell'edificio (e per raggiungerlo bisogna compiere un difficoltoso percorso di guerra); l'accesso alla Volpi è stato spostato all'esterno (gli scamiciati non frantumeranno, quindi, quest'anno il lugubre panorama degli smokings). Quarantacinque bandiere sventolano (si fa per dire) sul frontone del Palazzo: alcune son nuove di zecca, altre logore dal tempo, altre ancora ricordano le guerre d'indipendenza. Alle 22 il via (in verità s'è iniziato al mattino col saluto del nuovo Presidente, il prof. Italo Siciliano, e del nuovo Direttore). Il Ministro Folchi è lo starter, lo seguono Autorità, Delegati, Invitati e tanta gente che non ha nulla da spartire col Festival. Quando alle 24 si va all'Excelsior per il pranzo d'inaugurazione l'atmosfera è lieta e già si parla della Coppa Volpi per Mifune.*

Lunedì 21 agosto

Alle 9,30, *in Volpi, ci attendono le comiche di Mack Sennett che due infaticabili collezionisti, Gianni Comencini e Davide Turconi, hanno scovato in ogni angolo della terra. Ci attende pure la piacevole sorpresa dell'accompagnamento musicale: il mutar dei tempi ha sostituito il vecchio pianista con il nastro magnetico. Alle 12 si inaugura la « Mostra delle Opere Nuove » una rassegna che raccoglie, nelle sale del Palazzetto Bevilacqua La Masa, le opere e le pubblicazioni di carattere cinematografico, edite dal giugno* 1960 *al giugno* 1961. *Con piacere notiamo che è stata eliminata (rispetto alle passate edizioni) l'assurda sezione riservata alla « fonti letterarie »*

(ove trovavano posto «I promessi sposi», «Violette nei capelli» e «Quo Vadis?»). Il torpedone della «Globe» inizia la dura fatica quotidiana ed i giornalisti ne approfittano. Alle 16 prende il via la «sezione informativa» che, come al solito, riserverà interessanti sorprese e succose «scoperte». Mentre passano le bobine di Felicità di noi soli, *Claude Autant-Lara riunisce i giornalisti accreditati (qualche centinaio) per una conferenza stampa circa* Tu ne tueras point. *Esordisce con un agghiacciante: «Messieurs, j'ai ce soir des choses graves à vous dire...». E prosegue: «D'aucuns me soufflent à l'oreille, par dessus l'épaule, tandis que j'écris: a quoi bon?... tout cela est bien inutile..». Parla con passione del suo film e sembra credere veramente a quanto sta esponendo. Poi, viene il sospetto che si tratti di una abile trovata pubblicitaria, ma non bisogna prestar fede alle maligne insinuazioni. Il film, apolide sino a qualche minuto prima della presentazione, ha trovato paternità jugoslava e la prima «grana» della Mostra è così appianata. In serata, riappare la testa calva di Irma Alvarez: la prima «arrampicatrice» del Festival, messicana di nascita, attrice di professione (a quanto dice). E' calva per ragioni di lavoro, ma nessuno le crede. Preferiscono la parrucca di Dalì.*

Martedì 22 agosto

La prima notizia che ci accoglie in Palazzo è la smentita perentoria delle voci ch'erano circolate il giorno prima circa un male inguaribile di Laurent Terzieff. Ci rallegriamo con l'attore (anche se non gode delle nostre simpatie) e ci appressiamo a Mack Sennett che ha pronta, a nostra disposizione, una scuderia di attori da togliere il fiato: Mack Swain, Gloria Swanson, Chaplin, Mabel Normand, Al St. John, Fatty Arbuckle, Ben Turpin, Buster Keaton, Stan Laurel, Oliver Hardy, Ford Sterling, i Keystone Cops., Chester Concklin, Charles Murray, Slim Summerville, Minta Durfee, Charlie Chase, Syd Chaplin, Louise Fazenda, Wallace Beery, Polly Moran, le Bathing Beauties, Billy Bevan, Harry Langdon. Dopo due e più ore di comiche e di musichette avvertiamo una certa stanchezza, ma giunge «Gaby» Albicocco per la rituale conferenza stampa. E' arrivata al Lido l'eco dei telegrammi che si sono scambiati regista e produttore: «Ho del talento» ha telegrafato Albicocco a Goldschmidt, «E io del coraggio» ha replicato il producer. Alla conferenza partecipa attivamente Marie Lafôret (protagonista e, a giorni, moglie del regista). Nell'Informativa viene presentato il film Of Stars and Men *di John Hubley: la Giuria, per omaggio al collega, è presente al completo. Intanto il Lido è percorso da un fremito sottile: Roberto Rossellini ha ripudiato* Vanina Vanini. *«Non è più la mia Vanina» tuona il regista e partono gli ordini di sequestro e le citazioni in tribunale. La vicenda proseguirà per parecchi giorni. In serata l'équipe francese è nuovamente schierata in sala: registi, attori, attrici, delegati e giornalisti. La sera precedente, infatti, in rispetto agli ordini superiori, avevano scioperato per protesta contro il film del connazionale Autant-Lara. Ma non avevano abbandonato il Lido: erano tutti in Arena, René Clair in testa, e qualcuno aveva anche applaudito. Ad André Malraux il compito di punire i reprobi.*

Mercoledì 23 agosto

I paparazzi non sanno più a quale Santo votarsi. Hanno un protettore, ma non li aiuta. Tutte le possibili foto alla pelata della Alvarez le hanno scattate. L'hanno immortalata in ogni posa, ma ora non hanno più materiale sottomano. Vagolano per il Lido come cani bastonati; stanno rimpiangendo la mondanità di Cannes e le divette che gli anni scorsi non degnavano neppure di un flash. Mentre continua Sennett, si parla dei calligrafismi di Albicocco e delle smancerie letterarieggianti dei dialoghi. Qualcuno, isolato per il vero, è entusiasta del film. La maggioranza lo tace con frasi irripetibili. Comunque i francesi pompano adeguatamente l'esordio del loro giovanissimo connazionale (forse il più giovane regista della storia della Mostra). Notevole scalpore suscita la notizia che la Mostra ha chiuso le iscrizioni all'Informativa ammettendo Accattone *di Pier Paolo Pasolini e* Léviathan *di Léonard Keigel. La sorpresa riguarda, ovviamente, il film del «ragazzo di vita» che, in un primo tempo, non era stato accolto. Ciò darà lavoro supplementare agli inviati, ché si annuncia un massiccio arrivo di teste d'uovo. Intanto, quelli del cerimoniale continuano ad inviare messaggi disperati sulla Costa Azzurra per reclutare divi e dive; se tutto andasse per il meglio potrebbero reclutare il «clan» di Sinatra (Martin, Sammy Davis, Peter Lawford e minori), ma le spe-*

ranze sono limitate. E' sfumato anche il promesso arrivo di Geraldine Page, la prestigiosa protagonista dell'edizione teatrale e cinematografica di Summer and Smoke *di Tennessee Williams. Arriverà solamente il regista Peter Glenville. In Informativa viene presentato* Saturday Night, Sunday Morning *dell'esordiendente Karel Reisz. Il film era già a Venezia lo scorso anno, ma la Commissione di Selezione lo bocciò; il film andò a Mar del Plata e fece man bassa di premi conquistando i tre maggiori; ora è tornato al Lido e Reisz non nasconde un sorriso di soddisfazione. Inutile aggiungere che meritava ampiamente questa riparazione. In serata* Samson *del polacco Wajda. Ammiratissima la bionda protagonista, Alina Janowska. I fotografi l'hanno perseguitata anche a sala spenta. Non si è scomposta ed ha sorriso di continuo. Tra il pubblico la moglie del Presidente della Repubblica Polacca.*

Giovedì 24 agosto

E' giunta in forze la troupe dei giovani di Tiro al piccione *di Giuliano Montaldo. Jacques Charrier e Eleonora Rossi-Drago soddisfano le insistenti richieste di autografi e di fotografie. L'interesse maggiore si appunta sul film della serata,* Banditi a Orgosolo, *dell'esordiente Vittorio De Seta e su uno del pomeriggio,* The Connection, *della esordiente Shirley Clarke. La stampa francese, disinvoltamente, scambia De Seta con De Sica per cui si legge questo titolo: « Siamo giunti al massimo della vergogna: De Sica presenta due film a Venezia ». Lombardo, il nocchiero del « nuovo corso per il cinema italiano », pensa sia bene chiarire l'equivoco ed invita tutti ad un « press garden party » al Golf Club degli Alberoni. De Seta spaurito, allampanato, frastornato, cerca di cavarsi d'impaccio tra flashes e domande a trabocchetto. Avrebbe voluto con sé gli attori del film, ma non sono arrivati: lui è un pastore, lei una contadina. Hanno da badare agli armenti e ai campi. Sono gente seria e non si sono lasciati montare la testa dal cinematografo.* The Connection *richiamà in sala gran pubblico. Si tratta di una produzione indipendente, strettamente legata all'ambiente di « The Living Theatre » la ben nota formazione capeggiata da Julian Beck e Judith Malina che ha compiuto di recente una tournée in Italia. La Clarke, una del « new cinema usa », è nota per alcuni suoi precedenti documentari presentati a Venezia. Alle 21 si accendono i padelloni della tv per una ripresa che non ha precedenti: la presentazione al pubblico dell'Arena di* Banditi a Orgosolo. *L'équipe è al completo e Lombardo, ancora una volta, sorride soddisfatto del suo « asso nella manica ».*

Venerdì 25 agosto

La quotidiana fatica dei recensori inizia con mezz'ora d'anticipo; in « Pasinetti » viene presentato, ad un gruppo, di invitati, il film Maeva *di un giovane regista veneziano, Umberto Bonsignori, che da tempo lavora negli studi californiani. La curiosità si traduce in interesse: l'esperimento, a carattere indipendente, non è privo di qualità, anche l'ombra di Flaherty bussa alla memoria ogni qualvolta tornano sullo schermo le immagini delle isole felici del Pacifico. Il colonnello Juan Carlos Olivero, capo della delegazione argentina, smentisce categoricamente le voci apparse su qualche giornale circa il vivo disappunto argentino per essere stati esclusi dal concorso mentre all'Italia sono stati concessi quattro film. « Siamo anzi grati per le accoglienze ricevute a Venezia e speriamo che il pubblico apprezzi i due film che presentiamo nell'informativa ». Gran movimento per la conferenza stampa di* Tiro al piccione: *Montaldo, Rossi-Drago, Charrier, Rabal, Fantoni e Jacovoni. L'imbarazzo del giovane regista esordiente è indiscutibile: sa di aver lavorato onestamente, ma è in ansia per l'accoglienza che verrà riservata al suo film. Alla fine della proiezione le sue preoccupazioni non appariranno ingiustificate. Ergas, intanto, ribatte le accuse di Rossellini e Anthony Franciosa compare al Lido. In serata il film cecoslovacco. Una serata come tante altre.*

Sabato 26 agosto

Dall'inizio del Festival notiamo che già di buon mattino circolano moltissimi giornalisti. Questo, negli anni andati, non capitava. A ben pensarci deve essere diretta conseguenza del fatto che nell'austera edizione '61 sono scomparsi i pranzi ed i ricevimenti notturni. I produttori hanno rinserrato i cordoni della borsa. Mack Sennett continua, imperterrito, la serie dei cascatoni, delle torte in faccia, degli inseguimenti surreali, dei tuffi fuori programma. Un bagaglio ricchissimo di gags che si ripetono ad ogni pié sospinto, ma che non mancano di suscitare le grosse risate dei

critici stranieri. Certo molto più proclivi dei colleghi italiani alla ilarità. Nella hall del Palazzo s'incontra uno strano gruppo di giovani di varie razze: non si tratta di una seduta straordinaria dell'Onu, sono alcuni allievi dell'Università del Teatro delle Nazioni invitati al Lido per seguire il Festival. Alle 16, *mancando il film sovietico dell'informativa, i critici compatti fanno ressa nella sala Pasinetti ove viene presentato in « anteprima »* All'armi siam fascisti, *un film di montaggio di Del Fra, Mangini e Micciché. Scrosciano gli applausi ed anche i questurini in divisa sorridono di fronte agli atteggiamenti istrionici di Mussolini. Gli incaricati del « cerimoniale » hanno fatto mesto ritorno al Lido: hanno racimolato il taurino Aldo Ray e il sofisticato Channing Pollock, il prestidigitatore di* Europa di notte. *Tutti attendono i suoi eccezionali « magic tricks », ma resteranno delusi. Peter Glenville, compassato come un baronetto britannico, sorride compiaciuto in Sala Grande prima della presentazione del suo* Summer and Smoke. *Il pubblico cerca i divi, ma non trova da soddisfare le sue brame. All'uscita pochi fanatici sfogano l'entusiasmo e applaudono Mazzarella, la Cederna e la Samugheo.*

Domenica 27 agosto

Mentre si attendono gli ultimissimi sviluppi della polemica Rossellini-Ergas (Sandra Milo, apparsa al Lido, non nasconde le sue ambizioni per la conquista della Coppa Volpi e conferma di aver sostituito il doppiaggio della Pagnani con la sua voce) ci avviamo ad assistere agli ultimi palpiti della retrospettiva « Sennett ». Per l'ennesima volta ascoltiamo i motivi di « Mimosa » e di « La famiglia Brambilla in vacanza ». Ci auguriamo di non doverli riudire anche nei giorni prossimi quando si terrà la mostra del cinema ceco. Nel pomeriggio l'intellighentia si riunisce in sala grande per la presentazione di Night Tide, *un film statunitense indipendente di Curtis Harrington. La « new wave americana gode quest'anno di largo spazio nell'informativa e, dopo il festival di Spoleto, l'interesse per questa scuola è notevolmente aumentato. Forse, c'è un'ombra di snobismo in questo atteggiamento, ma è comunque preferibile al disinteresse nel quale caddero i primi esperimenti di questi giovani (lo stesso Harrington presentò nel* 1952 *due cortometraggi al Lido:* Picnic *e* Fragment of Seeking). *Dopo l'America ribellistica, l'Argentina con* Piel de verano *del « giurato » Leopoldo Torre Nilsson. Gli è a fianco l'inseparabile Giulio Cesare Castello, suo profeta in Italia. E Beatriz Guido, moglie e collaboratrice abituale. Un successo personale lo riscuote la giovane protagonista: Graciela Borges. Una donnina minuta, con due occhi stupendi ed un sorriso disarmante. Alle* 22 *gran schieramento per la* Vanina. *Il film passa nell'indifferenza e la claque si prodiga invano. All'uscita la Milo versa qualche lacrima. Non di commozione. Cominciano le rituali polemiche sulla Commissione di Selezione.*

Lunedì 28 agosto

E' viva l'attesa per il film sovietico che ha sostituito all'ultimo istante l'opera scelta dalla Commissione. Sull'esperienza degli anni precedenti l'ottimismo non è giustificato, ché i sovietici hanno regolarmente mandato film di scarso rilievo (oppure sono stati particolarmente sfortunati con l'umore dei selezionatori). E' iniziata la mostra retrospettiva del cinema cecoslovacco (1898-1961). *Qualche « primitivo » ed una delle più interessanti versioni di Svejk. Il merito è del protagonista: l'ottimo Karel Noll che, per primo, portò sulle scene il famosissimo personaggio di Hasek. La prima seduta è chiusa dall'*Erotikon *di Machaty. Ai suoi tempi* (1929) *suscitò gran scalpore per l'arditezza di alcune sequenze e divenne quasi mitico, al pari del confratello* Estasi. *Oggi non irretisce neppure i liceali: si fa apprezzare per la tecnica, ma non crea choc. A causa di Machaty la conferenza stampa dei sovietici deve essere spostata in altra sede: ovvio il risentimento, ingiustificato il sospetto di boicottaggio. Una piccola grana che anima per poco l'aria sonnolenta. I paparazzi si mettono in movimento per il segnalato arrivo di « Fabiolo », al secolo Don Jaime de Mora y Aragon. Inizia dunque il giudizio universale. Nel civettuolo stand della « De Laurentiis » De Bernart e la Rosci (maliarda propagandista del « 18 » Isolabella) fanno a gara per sfamare la voracità dei giornalisti che mai s'accontentano di foto e di depliants. Ed ancora non si è sparsa la notizia che verrà pure distribuito un disco con le musiche del film di De Sica. In serata, Aleksander Alov e Vladimir Naumov riscuotono un notevole successo con* Pace a chi entra. *L'applauso è interminabile ed il pubblico, per la pri-*

ma volta, esce soddisfatto dal Palazzo. E' particolarmente apprezzato il gentile dono che i sovietici hanno fatto ai selezionatori.

Martedì 29 agosto

L'anticipato inizio della proiezione del mattino dirada sensibilmente gli aficionados della Volpi, ma per la presentazione di Questa è la vita *di Carl Junghans, piatto forte e primizia assoluta della retrospettiva ceca (anche se il film è del 1929), la sala è zeppa. E ce n'è motivo, ché l'opera resterà tra i ricordi più stimolanti di Venezia* '61. *Gran movimento in Palazzo per la conferenza stampa di Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet per il loro* Marienbad. *Albertazzi ha preconizzato « che è una cosa nuova, un film rivoluzionario (sotto molti aspetti), una bomba autentica ». A giudicare dai visi dei « quotidianisti » che escono dalla visione speciale si direbbe che non tutti abbiano capito il significato rivoluzionario. I più si trincerano dietro un comodo « bisogna rivederlo ». L'incontro stampa-autori è piuttosto movimentato e Robbe-Grillet non nasconde una irritante aria di « primo della classe ». Lo sarà certamente, ma è egualmente fastidioso. Lo spettacolare arrivo della « baby-doll » (al secolo Carròl Baker) accentua l'aria festivaliera. Sono giunte anche Jeanne Moreau e Anna Magnani, ma trascurano prudenzialmente il Lido e l'Excelsior a favore di Venezia e delle sue isole. Misiano e Moguy s'aggirano, come esaltati, tra i corridoi del Palazzo nell'affannosa ricerca del loro* Gli uomini vogliono vivere *che, partito da Parigi, si è perso a metà strada. Le prime avvisaglie dell'arrivo dell'*Accattone *compaiono al lido: 15 tele di Cagli, Guttuso, Salvatore, Levi, etc. sono sistemate nella hall dell'Excelsior. Gran sfoggio di toilettes per la serata di* Marienbad. *Dopo il film tutti cercano di scoprire il segreto del rompicapo (un giochetto con* 16 *fiammiferi) che Resnais ha incluso nel suo rebus cinematografico.*

Mercoledì 30 agosto

Di fronte al diluvio di polemiche che ha suscitato Marienbad *ogni altro avvenimento passa in second'ordine. Non avremmo mai pensato che tanta gente fosse così minutamente al corrente dei problemi inerenti la scomposizione dello spazio e del tempo. I cubisti sono tirati in ballo ad ogni istante e piovono le citazioni (con tanto di data), Proust, Kafka, Joyce, e altri illustri uomini di lettere sono sulla bocca dei più saputi. Ci assale un dubbio: che gli editori italiani falsifichino a bella posta i dati delle tirature per dimostrare che gli italiani non leggono? I più sprovveduti continuano a cercare di scoprire il segreto del rebus dei fiammiferi. La pattuglia dei pasoliniani si va infittendo e il Lido, come non era mai accaduto, pullula di scrittori, pittori e critici letterari. Nella hall del Palazzo circola pure una giovinetta, Serena Vergano, quasi sconosciuta. E' la protagonista del* Brigante *di Castellani. E' una scoperta della « Vides » che l'ha affidata alle mani esperte di Alessandro Fersen, direttore del romano « actor's studio ». E' emozionatissima e non nasconde la paura dell'esordio. Nel pomeriggio, in sala grande, tengono lezione di etnologia Jean Rouch e Edgar Morin. Il testo:* Cronique d'ün été. *Risultati discutibili, ma non privi di interesse. Un quotidiano del pomeriggio illumina* Marienbad *riportando integralmente una frase dell'autore: « la nostra opera corrisponde ad una avventura oggettiva ritagliata perfettamente in una esistenza, avventura che da nulla è preceduta e anche da nulla è seguita. E per dare vita a questa avventura si è fatto ricorso all'emozione intellettuale del personaggio; liberato da ogni peso di contenuto e presentato in una scomposizione cubistica e antineorealistica ». Castellani ha un successo contrastato. Il pubblico gli rimprovera l'ultima mez-z'ora, i critici la mancanza di una precisa ideologia.*

Giovedì 31 agosto

La presenza distratta dei giornalisti alla conferenza stampa di Etienne Périer regista di Bridge to the Sun, *conferma che l'interesse della giornata si accentra interamente sull'*Accattone. *Lestamente sfollano dalla Volpi per andare all'Excelsior ove Pasolini presenta alla stampa i suoi interpreti: Franco Citti e Franca Pasut. Levi, sulla « Stampa », ha presentato il film in anticipo e quello che dice ora è una ripetizione. Mancano poche ore all'ingresso compatto dell'intellighentia in Palazzo e l'eccitazione si scarica nelle battute polemiche. Quando alle* 16 *si stanno per spegnere le luci neppure un posto è libero; anche i corridoi e le scale della galleria sono zeppe. I fotografi non accennano a troncare il loro acrobatico carosello; ci sono flashes per tutti e sembra di trovarsi a Viareggio per l'assegnazio-*

ne del premio: Moravia, Levi, Piovene, Repaci, la Betti, la Salvatore, Giulio Einaudi, Cibotto, Patti, Gadda, col contorno cinematografico di Alida Valli; Albertazzi, Andreigna Pagnani, Sordi. Alla fine, applausi, abbracci, sorrisi, complimenti, qualche zittio, molte polemiche e ripresa del dibattito, a ritmo sostenuto, all'Excelsior ove i « soloni » hanno fatto fronte unico con Pasolini constatando, con una punta di malcelata soddisfazione, « che tutta la cultura italiana era presente ». Umiltà e modestia: segni del nostro tempo. Partiti i pasoliniani, sono entrati i sovietici di Cielo pulito, *il discusso film che ha vinto il festival di Mosca. Altro utilissimo e solleticante incontro per la critica. Lo stalinismo fa le spese di questo film krusceviano, ma i metodi non sono mutati di molto. Anzi. In serata si verifica il fatto più singolare di tutta la Mostra: durante la proiezione di* Bridge to the Sun *appare sullo schermo, per alcuni secondi, l'indimenticabile Greta Garbo nei panni di Margherita Gauthier. Il pubblico scatta, senza suggerimento di claque, in un applauso che ha surclassato in violenza i battimani di quindici sere.*

Venerdì 1° settembre

Mentre sta infuriando la bufera pubblicitaria del Giudizio universale *(mai film fu tanto atteso) e alla chetichella arrivano i tanti interpreti dell'opera di De Sica e Zavattini, senza suoni di trombe e grandi clamori, l'Informativa presenta alle* 16 Il posto *di Ermanno Olmi. A giudicare dall'entusiasmo con cui il pubblico accoglie la fine della proiezione c'è da giurare che, ammesso in competizione, il film avrebbe sbaragliato tutti i concorrenti. Ma Olmi è un modesto ed ha « voluto » il suo film in zona più tranquilla. Non ha voluto neppure i due interpreti; presi dalla strada, perché non si montassero la testa. Goffredo Lombardo ha preso quindi l'*en plein *e non nasconde la sua soddisfazione mentre accoglie gli invitati ad una cena « alla buona » nella tavernetta dell'Excelsior. Non ha impiegato enormi capitali, non ha speso somme favolose per il battage pubblicitario, non ha scritturato divi di primo piano; ha puntato solamente sull'intelligenza di due giovani autori i quali, sia detto per onestà, hanno realizzato i loro film senza l'intervento finanziario della Titanus. A Lombardo, comunque, il merito di averli inclusi nella sua scuderia veneziana. In serata, mentre i bagarini stanno facendo affari d'oro con la vendita dei biglietti per il « giudizio », gli applausi della folla sono per Sylvia Sims, protagonista con Bogarde di* Victim. *Il tema scottante del film suscita discussioni ed animate perorazioni. Si discute delle leggi inglesi e scopriamo molti critici essere ferratissimi in materia.*

Sabato 2 settembre

Ernesto G. Laura, che ha ordinato la retrospettiva cecoslovacca, non perde l'occasione di presentare ai fedelissimi della Volpi il regista Jiri Krejcik (quello del Signor principio superiore*) autore di* Svedomi, *film che rappresenta la tendenza psicologica della giovane cinematografia cecoslovacca di stato. Krejcik, in buon italiano, legge un simpatico indirizzo alla Mostra e ringrazia per l'onore che gli è stato fatto. Sulla spiaggia dell'Excelsior sono iniziate le riprese di un film,* Eva *è il titolo provvisorio, del quale è protagonista Jeanne Moreau: la storia di una « femme de luxe » romana che viene al Lido in cerca di fortune cinematografiche. Le riprese continuaneranno a Mostra chiusa e, una tantum, il Palazzo non sembrerà un mausoleo appena terminata la bagarre festivaliera. In attesa del giudizio » circolano i primi pronostici e gli inviati dell'« Avanti » scorazzano per compilare un massiccio referendum. Fuori della mischia si tiene Alida Valli, notevolmente ringiovanita e smagrita; è stata per lei una annata particolarmente intensa ed ora l'attende a Parigi la prova più impegnativa:* Ofelia 1961, *sotto la guida di Chabrol. Le hanno chiesto quale sarebbe il suo personaggio ideale: Maria Walewska, ha risposto senza esitazione. Mentre allo stand de Leurentiis succede un parapiglia per la cattura del famoso disco, De Sica e Zavattini tentano invano la conferenza stampa allo « Chez Vous ». Il disappunto per il « crollo universale » si legge facilmente sul viso di chi ha visionato il film. Alla sera, nonostante la sala sia colma all'inverosimile, pochi applausi. Il pubblico sopporta in silenzio e gli autori si nascondono nell'ombra. Quando si riaccendono le luci De Sica s'affianca a Zavattini, ma il vecchio leone stenta ad alzarsi dalla poltrona. Su di lui è passata l'ala della tragica sconfitta. All'uscita applausi per gli interpreti e per il sorridente regista, ma sono di stima.*

Domenica 3 settembre

Il primo interesse è per i risultati del referendum al quale hanno risposto 52 critici italiani. La maggioranza è per la non assegnazione del Leone d'oro (ma ciò è contro il regolamento), le altre preferenze sono disordinate. Non mancano alcuni che propongono il Giudizio. *Cinque sono per* Marienbad. *Si comincia a pensare che la palma andrà a Resnais. Sicuramente a maggioranza. Alle* 11,30 *all'isola Son Giorgio la Fondazione Cine inaugura il terzo convegno « Cinema e Civiltà ». Tema di questa edizione: Cinema e Sesso. Le molte Giurie sono al lavoro e nulla trapela. Tra ufficiali e non ufficiali saranno assegnati* 18 *premi. Con un film di Pal'o Bielik (il non dimenticato protagonista di* Janosik*) si chiude la retrospettiva cecoslovacca e pure un film ceco chiude l'Informativa. In attesa della fumata bianca tutti stazionano nei pressi del Palazzo. I giurati sono chiusi all'Excelsior e si attende il messo. Alle* 19,20 *giunge il verdetto: ha vinto Resnais (a maggioranza). La sorpresa viene dall'assegnazione della coppa Volpi (femminile) a Suzanne Flon: tra le litiganti statunitensi (Baker e Page) ha vinto una* outsider. *E' nelle regole dell'alchimia dei palmarés. Nella serata di chiusura: tiepidi applausi e qualche contrasto. Poi le immagini, fuori concorso, di* Léon Morin, Prête *di J.P. Melville. E' la rivincita di Malraux per l'accettazione in concorso del film di Autant-Lara. Ma é anche la vittoria diplomatica di Meccoli, nocchiere sapiente e furbo. L'appuntamento è, dunque, per l'anno prossimo per il trentennale della Mostra.*

claudio bertieri

Vita del C. S. C.

Proiezioni in Europa dell' « Antologia » — *L'antologia del cinema italiano,* realizzata dal C.S.C., è stata proiettata in tre serate a Varsavia, nella saletta del Club dei Giornalisti, per iniziativa dell'Ambasciata d'Italia e col concorso dell'Archivio cinematografico polacco. Un'altra proiezione ha avuto luogo a Saarbrucken per iniziativa del Consolato d'Italia, con la collaborazione di un gruppo di professori dell'Università e in particolare del Lettore di italiano, prof. Nesti. Prima dello spettacolo, a cui hanno assistito docenti universitari, studenti e numerosi invitati, fra cui diversi diplomati, ha parlato il prof. E. Weis, promotore della sezione della « Dante Alighieri » della città. La copia del film è stata poi inviata a Lussemburgo per una manifestazione analoga.

Retrospettiva del cinema italiano a Lisbona — La Seconda Retrospettiva del Cinema italiano è stata organizzata a Lisbona per iniziativa del Segretariato Nazionale delle Informazioni, Cultura Popolare e Turismo del Portogallo, del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona e della Federazione Portoghese dei Cine-Clubs. Il programma comprendeva *Lo squadrone bianco* di Genina, *Sciuscià* di De Sica, *La nave bianca* e *Paisà* di Rossellini. Alla retrospettiva ha partecipato, con pieno successo, un folto pubblico, tra cui personalità del mondo culturale e del corpo diplomatico, la colonia italiana, le autorità universitarie, gli studenti dell'Istituto Italiano di Cultura ed i soci dei Ciné-Clubs.

Film non commerciali realizzati dal Centro — Nel periodo estivo il C.S.C. ha impegnato parte dei propri mezzi tecnici per la realizzazione di due film culturali a scopo non commerciale. Si tratta di *L'Italia s'è desta* di Antonio Petrucci, un lungometraggio dedicato al Risorgimento ed alle celebrazioni del centenario dell'unità d'Italia, prodotto per iniziativa del Ministero degli Esteri, e di *Faites vos jeux* di Gian Luigi Polidoro, ex allievo del Centro, un cortometraggio realizzato per conto del Comitato Cinema del Consiglio d'Europa che, assieme ad altri girati in Francia, Germania occ., Gran Bretagna, Belgio, Olanda e Lussemburgo, andrà a far parte di un film dedicato al « tempo libero » dei lavoratori europei. Infine, il C.S.C. ha realizzato, per conto della Commissione italiana dell'UNESCO, l'edizione italiana del disegno animato cecoslovacco di Jiri Trnka *Une histoire simple,* che illustra le finalità dell'UNESCO, la massima organizzazione dell'ONU per la scienza, l'educazione e la cultura.

Visita della delegazione polacca — La delezione ufficiale della cinematografia po-

lacca, venuta a Roma per presenziare alla « Settimana del film polacco », ha effettuato il 14 settembre una lunga e minuziosa visita al Centro, accolta dal Direttore, dott. Leonardo Fioravanti. Terminata la visita degli impianti, il capo della delegazione, signor Karposky, ha espresso al dott. Fioravanti tutta l'ammirazione sua e dei suoi colleghi sia per la perfetta organizzazione tecnica del C.S.C. che per gli eccezionali risultati che il Centro ottiene formando per il cinema italiano un personale tecnico ed artistico di valore internazionalmente riconosciuto.

CONFERENZE DI AMMANNATI — Il Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, dott. Floris Luigi Ammannati, ha tenuto recentemente alcune conferenze in vari convegni e corsi culturali: il 22 agosto ha svolto una relazione sul tema « I problemi del cinema » al corso di aggiornamento culturale dedicato a « I giovani e lo spettacolo » tenuto al Passo della Mendola per iniziativa dell'Università Cattolica di Milano; dal 7 al 10 settembre ha partecipato a Venezia al Convegno nazionale della F.I.C. (Federazione Italiana Cineforum); dall'11 al 13 settembre ha partecipato a Roma alle giornate di studio organizzate dall'ACEC sullo esercizio cinematografico cattolico e lo spettatore ragazzo e adolescente; il 20 settembre a Foligno ha svolto una relazione sul tema « La chiesa e il cinema » nel quadro delle giornate di studio per le celebrazioni del 25° dell'enciclica « Vigilanti cura »; il 22 settembre, a Treviso, ha tenuto la relazione conclusiva al convegno interprovinciale di studi sul cinema promosso dal Cineforum di quella città.

Il nuovo Consiglio Direttivo

del Centro Sperimentale di Cinematografia

Con decreto del 2 agosto 1961 il Ministro dello Spettacolo on. Folchi ha nominato, per il biennio 1° luglio 1961-30 giugno 1963, il nuovo Consiglio Direttivo del Centro Sperimentale di Cinematografia. Esso risulta così composto:

PRESIDENTE: Floris Luigi Ammannati;

VICE PRESIDENTE: dott. Annibale Scicluna Sorge, rappresentante del Ministero dello Spettacolo;

MEMBRI: dott. Carmine De Rienzo, in rappresentanza del Ministero del Tesoro; dott. Attilio Riccio, in rappresentanza dei produttori di film; dott. Alessandro Blasetti, regista, come esperto in materia cinematografica.

Con decreto del 20 giugno 1961 il Ministro dello Spettacolo ha inoltre nominato il dott. Domenico De Gregorio membro del collegio dei revisori dei conti, sempre per il periodo 1° luglio 1961-30 giugno 1963.

La fisionomia del Consiglio rimane immutata rispetto al biennio ora scaduto, salvo che per la nomina del dott. De Rienzo, che sostituisce il dott. Giorgio Lecce, chiamato ad altro incarico.

Il Presidente Ammannati, nell'insediare il Consiglio il 19 settembre, ha rivolto a tutti il suo più cordiale saluto e, anche a nome dei colleghi, ha espresso la sua riconoscenza ed il suo affettuoso ricordo al dott. Lecce per la preziosa collaborazione data, nelle passate gestioni, al maggior incremento dell'Istituto.

Il dott. Fioravanti negli Stati Uniti

L'assemblea annuale del Centro di collegamento delle scuole di cinema e televisione ha avuto luogo quest'anno negli Stati Uniti, dal 21 al 26 agosto. La manifestazione era stata abbinata al congresso della University Film Producers Association, l'organizzazione che riunisce tutte le università che hanno cattedre per l'insegnamento del cinema e della TV. I lavori hanno avuto luogo nell'aula-teatro della facoltà di giurisprudenza dell'Università di Berkeley in California. Successivamente, i congressisti hanno visitato San Francisco, Los Angeles, Hollywood, Norman City, Washington e New York.

Partecipavano all'Assemblea oltre settanta università americane nonché i delegati dell'Italia, Francia, Svezia, Germania occ., Polonia, Cina nazionalista, Argentina e vari osservatori di altri Paesi. Il Centro Sperimentale di Cinematografia era rappresentato dal suo Direttore, dott. Leonardo Fioravanti.

Pubblicheremo nel prossimo numero un servizio sulla manifestazione.

Per assoluta mancanza di spazio l'annunciato saggio di Mario Verdone su Mack Sennett è rinviato al prossimo numero.

Dopo Venezia '61

di FLORIS L. AMMANNATI

Trascorso qualche tempo dalla chiusura della XXII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, sembra ora possibile tracciare un bilancio sereno ed obiettivo dei risultati della manifestazione. E all'analisi approfondita delle singole manifestazioni e sezioni che han costituito il complesso della Mostra, cui hanno provveduto esperti collaboratori della nostra rivista, sembra anche possibile aggiungere la formulazione d'un giudizio complessivo ed alcune considerazioni di carattere generale che possano servire non solo ad esprimere la nostra valutazione sulla XXII Mostra, ma anche a fornire ulteriori ed utili elementi per una seria ed approfondita discussione che chiarisca definitivamente, in modo inequivocabile, gli atteggiamenti delle persone e dei settori responsabili e consenta di precisare, senza possibilità di dubbi e di incertezze, la natura e le finalità della Mostra, consentendo l'emanazione — e poi il rispetto e la difesa — di un regolamento che ne assicuri e garantisca la speciale fisionomia, affermandone il primato e la priorità, in ordine di tempo e di importanza, su tutte le altre manifestazioni similari, per poter servire gli interessi dell'arte e della cultura cinematografica mondiali.

* * *

Un esame dei quattordici film ammessi a concorso dalla commissione di selezione della XXII Mostra ci sembra consenta di affermare che, salvo due o tre film di livello artistico discutibile, la Mostra di quest'anno ha conseguito quelle finalità culturali che le son proprie. Il fatto che film d'eccezione o film di valore e di interesse fuor del comune non siano stati numerosi e che non siano apparsi, insomma, grandi capolavori, non è e non può essere — onestamente — imputabile alla Mostra ed ai suoi selezionatori. Se è vero che la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia vuol

essere un fedele specchio del livello artistico raggiunto dalla produzione cinematografica mondiale, ci pare che — come è stato del resto abbondantemente dimostrato dai festival e dalle altre manifestazioni del genere che hanno preceduto la XXII Mostra — essa abbia ospitato veramente il meglio della produzione disponibile dell'annata cinematografica. Anche se la commissione di selezione operando alcune scelte ha commesso sicuramente qualche errore di valutazione, non sembra che questi siano tali da inficiare la validità del complesso delle opere ammesse a concorso, fra le quali sono state presentate, fra l'altro, film come L'année dernière à Marienbad *e* Banditi a Orgosolo, *solo per citare due opere che rappresentano, se non una scoperta, almeno qualcosa, in direzioni diverse, di giovane e di nuovo.*

La «sezione informativa», poi, ha confermato in pieno la sua validità riscuotendo un interesse sempre crescente e facendo conoscere al vasto pubblico opere e cinematografie altrimenti sconosciute e rivelando nuovi nomi e nuove promesse del cinema italiano e mondiale fra i registi e gli autori di film. Il caloroso ed indiscutibile successo riportato, ad esempio, da tutto il gruppo di film dei giovani, spesso esordienti, registi italiani, fra i quali una posizione di primo rilievo è stata presa da Ermanno Olmi con Il posto, *basta da solo a testimoniare la vitalità e l'importanza di questa speciale sezione della Mostra, che è stata resa possibile — occorre ricordarlo — solo con l'adozione a Venezia del nuovo regolamento e della formula di selezione adottata per i film in concorso.*

Di grande interesse anche la «sezione retrospettiva», curata con amore e competenza, e che ha registrato per i film di Mack Sennett una frequenza molto vasta, la Mostra del Libro e del Periodico cinematografico, il volume su Mack Sennett.

Quindi risultati positivi e validi per la XXII edizione, almeno sul piano artistico e culturale. Il fatto che sia mancata una grande cornice di mondanità, che la Mostra non sia stata movimentata da scandali e scandaletti; le polemiche e le proteste inevitabili da parte di Paesi o produttori o autori esclusi, sono, almeno per quanto riguarda la nostra rivista e questo esame, assolutamente irrilevanti. E' ovvio che sono state rilevate alcune carenze, diverse incertezze, certe situazioni di disagio che ci auguriamo dovute a fattori del tutto esterni e contingenti e che devono essere evitate o superate nella prossima edizione e nelle future. Ma, lo ripetiamo, ci sembra che tutto

questo non possa e non debba influire sul giudizio generale. Gli stessi nostri collaboratori nell'analisi delle singole manifestazioni avanzando qualche riserva, formulando qualche critica, auspicando e proponendo certe modifiche, intendono esercitare un onesto, lecito e doveroso esercizio di responsabilità critica, ma nello stesso tempo vogliono manifestare la loro volontà di collaborazione al consolidamento di una manifestazione la quale, nonostante il logorio del tempo e le critiche e gli attacchi che le vengono normalmente rivolti, al termine di ogni anno, conserva intatti il proprio prestigio, il proprio primato e la propria validità.

* * *

Quali allora le ragioni per cui ogni anno, e particolarmente quest'anno, la stampa e buona parte dell'opinione pubblica, ma soprattutto l'ANICA, hanno rivolto numerose e spesso aspre critiche alla Mostra veneziana e soprattutto alla formula attuale, considerata talvolta anche da coloro che ne sono stati i più strenui difensori e diretti responsabili, la ragione prima del mancato pieno successo — a loro giudizio — della manifestazione? Occorre qui rilevare che fra le numerose ipoteche di ordine artistico, culturale, critico, politico, economico, di interessi vari che gravitano sulla Mostra di Venezia, almeno tre si battono da sempre, vantando un « credito privilegiato », e vogliono essere riconosciute se non come arbitre induscusse, almeno come superiori regolatrici. La prima di queste, che si fa portatrice degli interessi e delle esigenze artistiche, è rappresentata nella sua grande maggioranza dai critici cinematografici; la seconda, di cui sono paladini la Federazione internazionale delle Associazioni dei produttori di film (FIAPF, l'ANICA e i singoli produttori), rappresenta, almeno in teoria, gli interessi della produzione cinematografica internazionale e nazionale; ed infine la terza, pur esigua ma certamente non meno agguerrita, è quella che difende strenuamente gli interessi economici e, di riflesso, turistici del Lido di Venezia ed in particolare degli albergatori lidensi.

La battaglia di predominio che dura ormai da quasi trenta anni (quanti conta ormai, quasi, la Mostra veneziana) ha visto alternarsi di anno in anno la vittoria — talora congiunta, talora disgiunta — degli interessi della produzione e di quelli degli albergatori, con una soluzione ininterrotta ed incontrastata per lunghissimi anni.

Gli interessi artistici e culturali hanno registrato una sola evi-

dente e solare vittoria: quando nel 1955 *la presentazione alla Mostra di* The Kentuckian *(Il Kentuckiano) e di* Interrupted Melody *(Oltre il destino), unita all'obbligo del ritiro di altri film, provocò una reazione generale e violenta da parte della stampa mondiale, stimolando gli organi governativi, cui è demandata la vigilanza e la tutela della manifestazione, a porre in atto lo studio di una riforma radicale della Mostra stessa. Allo studio della riforma diedero la loro generosa e preziosa collaborazione registi, critici, uomini di cultura, i rappresentanti dell'ANICA e dell'AGIS, i dirigenti della Biennale, i responsabili massimi della città e degli interessi veneziani, il Direttore Generale ed i funzionari dello Spettacolo, la Direzione generale per le relazioni culturali con l'estero del Ministero degli Affari Esteri, sotto la guida dell'on. Brusasca, allora Sottosegretario alla Presidenza per lo Spettacolo (il Ministero apposito, come si ricorderà, non era stato ancora costituito). Il nuovo regolamento, o, come è generalmente detto, la nuova formula, prevedeva la limitazione del numero dei film ammessi a concorso (un massimo di* 14*), la limitazione del numero dei premi (un «Leone d'oro» e le «Coppe Volpi» per le migliori interpretazioni, maschili e femminili), la scelta dei film da parte di una commissione della Mostra (tre membri, poi divenuti cinque, più il Direttore della Mostra in qualità di presidente ed un segretario), escludendo il discorso della nazionalità ed altri di non minor rilievo. Il regolamento fu affidato per la sua applicazione ai nuovi dirigenti.*

Dal 1956 *ad oggi, con varianti più o meno formali, la preparazione di ogni Mostra venne fatta sulla base del nuovo regolamento. Inutile rifare qui la storia delle lotte sostenute, delle vittorie riportate, dei temporeggiamenti, degli ostacoli, e dei risultati conseguiti. Si tratta infatti di storia recente, di cui sono ancor piene le cronache. Basti qui ricordare che da allora tutte le manifestazioni cinematografiche internazionali hanno modificato i loro regolamenti, cercando più o meno di avvicinarsi alla nuova formula veneziana. Il rinnovato interesse verso la rassegna lagunare, anche a seguito di nuove interessanti iniziative come la «sezione informativa» ha reso la Mostra nel suo complesso la più completa e valida rassegna artistica, culturale ed economica di tutta la cinematografia e anche di tutta la produzione (compresa quella indipendente) mondiali.*

Ora, al termine della XXII Mostra, a distanza di anni — ben sei — dalla prima applicazione della formula di selezione, l'ANICA, non a caso, si fa portavoce della necessità di «ritornare all'antico»,

condannando una formula alla quale ha dato il contributo della sua collaborazione nella fase di ricerca e di studio ed il suo appoggio nei cinque anni trascorsi, sia in sede nazionale che internazionale. A questa scoperta battaglia, a tutela di esclusivi interessi economici, si sono affiancati, con una coerenza che è per lo meno sorprendente, parte dei critici cinematografici.

Noi non intendiamo entrare nel merito della giustezza e legittimità di quest'azione. Riteniamo che coloro che se ne sono fatti promotori, ed i loro affiancatori, non abbiano rinunciato all'esercizio delle loro responsabilità, che stanno, prima di tutto, in un dovere di onestà. Non possiamo però fare a meno di richiamare l'attenzione di quanti esercitano appunto una responsabilità nel settore della cultura e dell'arte cinematografica, come pure delle organizzazioni professionali, amministrative e politiche della cinematografia nazionale, sulla assoluta necessità che ogni eventuale modifica strutturale, di regolamento e di formula, debba essere frutto di riconosciute, obbiettive ed effettive esigenze le quali — pur non ignorando gli interessi legittimi sia della produzione come degli operatori economici — rispettino ed affermino in modo chiaro ed inequivocabile i diritti dell'arte e della cultura cinematografica, i soli che hanno legittima priorità e cittadinanza ad una mostra, come Venezia, che si chiama d'arte e si inquadra nell'impegnativo ambito della Biennale.

Quello che importa, oggi come ieri, non è tanto la difesa ad oltranza di una formula che può — ma solo per motivi che devono essere ampiamente dimostrati, con argomenti migliori e diversi da quelli addotti dall'ANICA — anche essere parzialmente modificata (e, se necessario, anche totalmente), quanto la assunzione di precise responsabilità da parte della stampa, delle categorie artistiche e professionali del cinema, dei dirigenti della Mostra e degli organi di vigilanza, sapendo che la scelta dell'una o dell'altra formula comporta determinate conseguenze, i cui riflessi possono incidere in modo non lieve sullo sviluppo ed il progresso futuro della cinematografia italiana e mondiale.

Ci sembra dunque che mai come nella situazione attuale la Mostra possa e debba rivolgere ai suoi amici, ed anche ai suoi detrattori, un appello a compiere il proprio dovere, assumendosi fino in fondo le relative responsabilità.

I vecchi e i giovani

di ERNESTO G. LAURA

Nel confronto fra vecchia e giovane generazione sta forse il motivo più interessante della ventiduesima edizione della Mostra di Venezia, confronto valido per rilevare quanto poco contino le astratte polemiche di generazione e come in realtà errori e limiti, insufficienze ed involuzioni appartengano più alla diversità di formazione culturale e morale, alla misura di impegno, che non all'età. La rassegna lagunare ci ha mostrato dei giovani vecchi come gusto — ed è il caso dell'esordiente francese Albicocco — o troppo compromessi con i frusti schemi industriali, come è il caso del belga Périer. Analoghe considerazioni valgono per il cinema italiano, che ha allineato tre consacrati maestri e due esordienti, De Seta ed Olmi, quest'ultimo nella sezione informativa. Qui il confronto è parso bruciante per i registi più anziani, perché da una giovane generazione abbastanza divisa, e a volte anch'essa compromessa con i canoni industriali più livellatori, si son sapute cavare dal mazzo due fresche personalità, capaci di realizzare film di bassissimo costo e di infondervi fantasia e scioltezza.

Il livello medio non è stato altissimo ma, salvo qualche caso, i quattordici film, anche i più irritanti, come quello di Albicocco, avevano una reale rappresentatività delle tendenze, degli umori ed anche, perché no?, delle contraddizioni del cinema mondiale oggi, riconfermando la validità della cosiddetta « formula Ammannati » che ha opposto sei anni fa all'accomodantismo dei festival ridotti a fiere commerciali l'autonomia d'una mostra d'arte che una propria commissione di selezione, autorevole e seria, qualifica e distingue. Senza dubbio ci si può dolere che anche quest'anno la formula non sia stata applicata fino in fondo (perché, ad esempio, il cinema americano deve essere sempre rappresentato da stanche opere di Hollywood

quando ha il suo punto più vivo negli indipendenti di New York?); tuttavia, anche quest'anno Venezia ha assolto ad una sua irripetibile funzione di incontro fra cinematografie diverse in una dignitosa cornice culturale. E di ciò va dato atto volentieri al nuovo direttore, Domenico Meccoli, che ha serbato a Venezia la sua tradizione, innovando a ragione nell'attribuire, prima dei premi finali, in apertura di Mostra, dei diplomi di partecipazione a ciascun film a concorso, mettendo in luce così il valore d'una formula grazie alla quale lo stesso essere presenti è già titolo ambito di riconoscimento.

L'année dernière à Marienbad (Francia).

Era giustificato il « Leone d'oro » per *L'année dernière à Marienbad?* Se si pensa che già due volte il massimo premio non fu assegnato, benché opere di rilievo non fossero assenti, di fronte all'edizione 1961 della rassegna lagunare poteva essere logico lasciare nel cassetto la preziosa statuetta. Non contraddico, con questo, alle considerazioni svolte più sopra: ci si è infatti trovati dinnanzi ad una serie di opere più o meno tutte rappresentative, il che però non significa compiute sul piano espressivo. Di qui l'assegnazione, peraltro a maggioranza, del « Leone » ad un'opera che, discutibile quanto si voglia, ha però dalla sua un indubbio equilibrio formale (non direi espressivo e vedremo perché). *L'année dernière à Marienband* appartiene ad un tipo di cinema che chi scrive non predilige di certo; ma dietro ad esso sta un retroterra di cultura in crisi su cui, prima, vanno appuntati gli strali, una cultura che rispecchia una zona malata dell'anima francese, che ha i suoi riflessi non solo sul piano culturale. Per valutare appieno i limiti di *Marienbad,* dobbiamo dunque fare un processo serio ad uno stagnare di impegno, ad una freddezza di partecipazione al nostro tempo che è caratteristico di tanta parte, giovane e non giovane, dell'intellettualità francese. La generazione, si è detto, dopo Sartre e Camus, dopo Simone de Beauvoir ma anche dopo Mauriac e Bernanos; una generazione che rifiuta la vocazione civile degli uni e la fede religiosa degli altri, come rifiuta l'ideologia, qualunque possa essere; e dunque non può che riprendere un discorso da zero, partendo dalla realtà dell'individuo, spesso fatta coincidere con la passione erotica, unica forma di contatto, di comunicazione con gli altri. Dice Maddalena nella *Dolce vita*: « Vorrei vivere in una città completamente nuova, senza conoscere nessuno... Vorrei vivere in un'isola... ». Non è Maddalena la coscienza inquieta d'una giovane generazione borghese senza ideali che però, confusamente, cerca ancora un ancoraggio? Alain Resnais, si dirà, è però l'autore di *Nuit et bruillard* (Notte e nebbia, 1956), dove al-

tissimo è sia l'impegno morale e civile che la coscienza storica. E infatti, è indicativo il cammino di Resnais da quel suo mediometraggio di cinque anni fa all'opera di oggi, un cammino che vorrebbe essere di approfondimento del tema della coscienza e al contrario può costituire — vedremo dagli sviluppi ulteriori — un restringimento di interessi umani. In *Nuit et bruillard* la sua ispirazione era tutta calata in una bruciante verità storica — i campi di sterminio nazisti — rievocata tramite la contrapposizione di immagini documentarie di ieri e di morbide immagini a colori degli stessi luoghi oggi, museo di memorie. Fu già notato che il tono del film di Resnais si differenziava da quello dei molti analoghi documentari sulla medesima materia per la mancanza di « spirito di denuncia » o, in altre parole, di immediatezza documentaria, per quel suo ricreare la materia che aveva in mano fino a pervenire ad una trasfigurata dimensione lirica. Resnais, scriveva in queste pagine Leonardo Autera, « non ha voluto aggiungere all'odio l'odio stesso, che può essere di un momento e presto assopito. Ha voluto, piuttosto, condurre per mano lo spettatore ad un'attenta riflessione.. La denuncia di Resnais... trascende la contingenza dei fatti documentati per porre lo spettatore in conflitto con la propria coscienza e la propria responsabilità... » (1). Dunque, fin dagli inizii, nel film in apparenza più legato ad una verità documentaria, c'è in Resnais la tendenza a « trascendere la contingenza dei fatti » e a ridurre il senso delle cose in termini di coscienza. Il che, dopo tanto mediocre naturalismo che credeva d'essere realismo, può essere una via moderna di fare arte, che passa per le ceneri di ideologie che pretendevano di tutto spiegare dall'esterno delle cose, senza entrare nel dominio dell'anima. E' la via moderna seguita dai nuovi drammaturghi inglesi, ad esempio, come Bolt e Aimis, dopo la ventata, non sempre omogenea, degli « arrabbiati ». Tuttavia, non è un caso che Robert Bolt opponga agli « angry men » della sua generazione un dramma come « Man for All Season », rievocazione con sensibilità contemporanea del contrasto fra Thomas More e Enrico VIII. I conti con la storia bisogna sempre farli, infatti, pena l'astrazione: e credere di spiegare i problemi della coscienza inquieta senza poggiarla sul terreno vivo d'una cornice storica, con le scelte di civiltà che essa chiede, è disincarnare l'uomo da se stesso, e quindi non riuscire ad entrare nel fondo delle ragioni

(1) L. Autera: *I film*: *Notte e nebbia* in « Bianco e nero », Roma, anno XXI, n. 8-9, agosto-settembre 1960.

dell'anima. In seguito venne *Hiroshima, mon amour* (id., 1959): l'amore in termini universali d'un « lui » e d'una « lei » che contano per sé, senza che importi conoscerne il nome (che non viene mai indicato) né il colore della pelle (l'inquadratura iniziale ci mostra un amplesso, senza individuare la razza diversa né i connotati diversi, che verranno successivamente). Sullo sfondo c'è Hiroshima, emblema d'un passato di orrori che pesa sull'uno e sull'altro fin quasi a separarli, anche se in definitiva prevarrà la passione. Riprendendo in esame quel film con l'occhio attento agli sviluppi successivi di Resnais, e a prescindere dal suo alto pregio di cui si è scritto altra volta, si può ben osservare che *Hiroshima* inizia laddove *Nuit et bruillard* ha termine: ieri un passato d'orrore da non dimenticare per evitare che si ripeta, ora un passato d'orrore da dimenticare per poter vivere. Dalle immagini ancora documentarie delle prime inquadrature di *Hiroshima* si restringe l'attenzione alla passione degli amanti, che diviene universale e copre tutto, passato e presente, conclusione preparata da un coerentissimo modo di narrare per impasti senza cesure fra passato e presente che, anticipando lo stile di *Marienbad,* riconduce ogni fatto, la storia stessa, Hiroshima, la guerra, nemmeno a coscienza, ma a memoria, a soggettività, fino a dissolvere ogni cosa nel presente dell'amore puro, ideale supremo, nuova ed unica forma di comunione fra gli esseri. Non a torto, credo, scrivevo di *Hiroshima* che « vivendo e soffrendo la crisi delle ideologie » alcuni, come Resnais, « si rifugiano nel romanticismo, riscoprendo il mito della passione elevatrice e risolvendo in essa, nell'amore fatto entità a sé, staccato dalle persone, le persone stesse » (2). Un passo estremo, oltre il quale sono imprevedibili gli altri passi futuri (se Resnais volesse restare coerente), è costituito da *L'année dernière à Marienband,* in cui il regista, dopo la felice collaborazione con Marguerite Duras, si è incontrato con Alain Robbe-Grillet, esponente, teorico ed editore (tramite le « Editions de minuit » di cui è direttore) del « nouveau roman » francese. Il teatro di Samuel Beckett, i romanzi di Michel Butor, di Nathalie Sarraute, dello stesso Robbe-Grillet sono ben conosciuti in Italia e ciò risparmia una lunga introduzione. La scelta di Robbe-Grillet come unico scenarista non è in fondo casuale, dati i molti punti di contatto dello scrittore con gli interessi di Resnais. (E del resto la stessa Duras s'è orientata verso il « nouveau roman »

---

(2) *Cannes '59: I figli di Rossellini* in « Bianco e nero », Roma, anno XX, n. 6, giugno 1959.

con *Moderato cantabile,* non per nulla ospitato dalle « Editions de minuit ».) Si è scritto che Robbe-Grillet è uno scrittore « cubista »; e non si può negare che la descrizione minuta degli oggetti, fino allo scrupolo di indicare i centimetri di lunghezza e larghezza di ognuna, e, ne « La jalousie » (1957), di allegare al volume una piantina topografica per una precisa collocazione di ogni oggetto nell'ambiente fisso, riprenda qualcosa della poetica cubista sulla scomposizione spaziale degli oggetti, onde rappresentarli da ogni lato. Nel « nouveau roman » c'è tuttavia qualcosa di più e di diverso: più che una preoccupazione estetica, vive una preoccupazione ideale, quella di far corrispondere ad un « mondo meno sicuro di sé », dove tutto viene rimesso in discussione, anche il valore più certo, un'arte narrativa basata su un assoluto relativismo, del tempo, dello spazio, della consistenza stessa della persona. Il mondo visto da una coscienza che sa appena di esistere ma non àncora se stessa ad alcun « altro da sé »; il mondo, direi, del primo dei tre stadii gentiliani, quello del più puro « sensus sui », della presenza della coscienza a se stessa (che è per il Gentile il momento dell'arte, e Robbe-Grillet aderirebbe; e considerato a quale mondo politico e sociale fece da sfondo la filosofia del Maestro non è poi strano ritrovare in una giovane borghesia intellettuale in crisi certi motivi filosofici). Si considerino, più che « Les gommes », romanzo di transizione, ancora legato a dei personaggi e ad una storia, gli ultimi due libri dello scrittore, « Dans le labyrinthe » (1959) ed il citato « La jalousie ». Nella « Jalousie » lo sperimentalismo è spinto ad estremi irritanti e diviene perciò giuoco formale. In un « bungalow » coloniale una signora parla con un vicino. Questi annuncia che all'indomani si recherà in città con la macchina e la signora chiede un passaggio. All'indomani, i due non tornano per tempo e trascorrono fuori casa la notte: un incidente di macchina, come dicono, o un appuntamento d'amore? Il marito rimasto a casa non lo saprà mai. Questo « soggetto » ridotto all'osso, ambientato in una terrazza, con due soli personaggi in scena che parlano, « prima » e « dopo » il fatto, ma mescolando i due tempi, viene preso, rivoltato, legato a doppio filo con gli oggetti circostanti, alcuni modesti atti vengono ripetuti all'infinito. Attraverso una messa in rilievo degli oggetti, con lo scrupolo descrittivo d'un naturalista, Robbe-Grillet, come anche Butor, non giunge a penetrare meglio la realtà ma a dimostrare ciò che assumeva già in ipotesi e cioè che la realtà non ha alcun senso e che ogni approfon-

dimento, in luogo di avvicinarci ad una verità, ci rende chiaro che non esiste una verità o meglio non esiste alcun significato certo delle cose, dei fatti; quanto ai sentimenti, basati come sono su cose non sicure, affacciati su un tempo relativo, si può ben dire che non abbiano alcun valore consistente nemmeno essi. Meglio questo sperimentalismo si colloca nel successivo « Dans le labyrinthe », dove il girovagare d'un soldato reduce da una disfatta in una città sconosciuta alla ricerca d'una persona sconosciuta acquista forza di suggestione dalle qualità formali di Robbe-Grillet, che, dopo lo schematico giuoco intellettuale del precedente romanzo, riesce in molte pagine ad esprimere — e non solo a proclamare — il senso di provvisorietà dell'uomo. « Il nostro mondo, oggi, è meno sicuro di sé », scrive Robbe-Grillet in un suo saggio teorico, « forse più modesto poiché ha rinunciato all'onnipotenza della persona, ma anche più ambizioso poiché guarda al di là. Il culto esclusivo dell' "umano" ha ceduto il posto a una presa di coscienza più vasta, meno antropocentrica » (3). Cosa significa « guarda più in là »? Cosa significa « coscienza più vasta »? I giovani del « nouveau roman » sono abbastanza ambigui, come del resto, nel cinema, molti giovani della « nouvelle vague ». E, presa conoscenza del fenomeno letterario, vistane la linea diciamo così ideologica e i risultati narrativi, bisogna pur mettersi in guardia da quel tanto di mistificazione che è proprio dei giovani intellettuali francesi quando organizzano abilmente una « scuola », sorretta da una casa editrice, nel romanzo, o da una casa produttrice, nel cinema, e corredata da intelligenti campagne pubblicitarie. C'è chi in Francia considera ormai il « nouveau roman » una semplice moda e come tale lo ridimensiona; e da « Les gommes » ad oggi molta critica letteraria ha riveduto i suoi entusiasmi per Robbe-Grillet e seguaci. Tuttavia, lo sperimentalismo va preso per quel che è, un modo di saggiare nuovi procedimenti formali, nuovi modi narrativi, fase, insomma, transitoria ma in ciò utile, che si ha solo il torto — da chi lo promuove — di voler prendere per sistemazione definitiva che superi in radice tutto il passato. Le medesime considerazioni varrebbero per Alain Resnais se, come si è visto sopra, non vi fosse una linea costante di restringimento di interessi spirituali nel regista, linea che non trova tanto in Robbe-Grillet un appoggio per una parentesi

---

(3) ALAIN ROBBE-GRILLET: *Riflessioni su alcuni elementi del romanzo tradizionale* ne « Il Verri », Milano, anno V, n. 2, aprile 1961; poi raccolto nel volume: *Una via per il romanzo futuro,* a cura di Renato Barilli, Milano, « Quaderni del Verri », Rusconi e Paolazzi ed., 1961.

di sperimentazione, quanto sembra adagiarsi, invece, in un raggiunto rapporto con la realtà.

Il « soggetto », come sempre nello scrittore, è scheletrico: in un albergo di lusso una donna, « A », incontra uno sconosciuto, « X », che afferma di averla conosciuta l'anno precedente a Marienbad e d'averle proposto di fuggire con lui; « A » non se la sarebbe sentita ed avrebbe rinviato tutto d'un anno esatto; quell'anno è passato ed ora « X » è là a richiederle fede al patto. Senonché « A » non ha mai visto lo sconosciuto, non è mai stata a Marienbad, non sa di cos'egli parli. Ma « X » ritorna alla carica, aggiunge particolari, la invischia in una fantasia di memoria a cui lei poco a poco si lascia trascinare sino a farsi convincere e a fuggire con lui. Resnais e Robbe-Grillet non dicono — né sanno — se « X » sia o no un impostore; ciò che conta è l'estrema relatività delle cose, del tempo, delle persone, vinta ancora una volta, e questo é Resnais, dalla passione che emerge dal castello di memorie vere o inventate, si stacca dall'insicurezza del presente e del passato e offre una speranza per l'avvenire. Traducendo in immagini la parte migliore della sua tecnica narrativa, quella di « Dans le labyrinthe », per intenderci, Robbe-Grillet ha composto una sceneggiatura in cui, come sempre, prende le mosse da una minuziosa descrizione dell'ambiente — l'hotel di lusso — per rimescolare poi le carte e riproporre tutto in discussione; ed intarsia i pochi fatti accavallandoli, spezzandoli e ripetendoli, come nella « Jalousie »; e tiene come « leit-motiv » visivo un quadro che riproduce un giardino di geometrica linea. Attorno a detto quadro ruotano le evocazioni di « X » ed esso, come il quadro di « Dans le labyrinthe », finisce per accogliere i personaggi divenendo momentaneamente reale, e si confonde poi col giardino dell'albergo. Il cinema però, e questo film lo dimostra una volta di più, non consente che per analogia, mai per identificazione, la trasposizione ad esso d'un compiuto linguaggio letterario, perché per forza di cose gli elementi propri del film finiscono per rendere artefatto un linguaggio che sulla pagina aveva una sua giustificazione espressiva; così l'evocazione dell'albergo di lusso, con i personaggi fissi in statici atteggiamenti di manichini, vale a dire le prime sequenze del film, assume un sapore realistico di ritratto ambientale che il lungo monologo dannunziano detto da « X », tutto basato su una magia incantatrice della parola, non vale ad annullare. V'è dunque un ritratto ambientale di grand'albergo d'un lusso pesante, popolato da mediocri esempi d'una zona sociale mummificata, che rende l'immagine d'un « mondo di

morti », ed esprime, forse al di là delle intenzioni degli autori ma senza dubbio in virtù della forza realistica del cinema, un preciso giudizio sociale. Poi il film imbocca la via del barocco altalenarsi delle forme e ci riporta indietro a perdute stagioni dell'avanguardia, anche se la sensibilità di Resnais e la scaltrezza tecnica di Robbe-Grillet, combinate, evitano di far sentire la polvere e ridanno colore e splendore ad un modo di fare il cinema che già fu caratteristico di altre epoche del cinema francese. Corsi e ricorsi, diciamo, ma collegati a quell'involuzione di una parte dell'intellettualità francese che è propria delle ultime annate letterarie. Né mancano elementi di mistificazione, come il giuoco di carte che, dopo esser servito ad introdurre « M » (il marito di « A »?) in chiave enigmatica, viene ripetuto in differenti occasioni senza motivo, quasi solo per incuriosire lo spettatore. (Il gusto dell'enigma gratuito era già nel primissimo Robbe-Grillet: l'ubriaco che va in giro, ne « Les gommes », a porre indivinelli.) Si tratta d'un elemento gratuito, ma che nell'abile composizione dello scrittore serve a legare determinati passaggi. In altri casi, la mistificazione è più scoperta, come l'immagine della donna coperta di piume, fredda esercitazione calligrafica che rimanda a Cocteau e alle sue compiacenze estetizzanti non sorrette da vera ispirazione. In definitiva, al di là della sicurezza con cui il regista, ben aiutato da uno scenario di classe, porta avanti il film sul filo d'una fantasia abbastanza fervida e della aderenza dei tre interpreti — un insinuante Giorgio Albertazzi alla sua più ardua e riuscita prova cinematografica, una sofisticata Delphine Seyrig, un ineffabile Sacha Pitoëff — alla surreale dimensione dei loro non-personaggi, c'è comunque un significato di fondo, che vada al di là dello sperimentalismo, della sia pur magistrale esercitazione di stile? A differenza dei romanzi di Robbe-Grillet, l'incontro di « A » e di « X » non si chiude su una pagina aperta, si perdoni il bisticcio, cioè non approda ad un nulla di fatto. « A », abitatrice di quel mondo di morti che è l'albergo di lusso con la sua società spenta ed inutile, insicura di tutto dopo che il suo incantatore le ha creato un passato che le era ignoto, « A », dicevo, lascia tutto questo e fugge con lui. Per una strada elaborata e complessa e secondo la suggestione della narrativa del « nouveau roman » Alain Resnais giunge quindi alla stessa conclusione romantica di *Hiroshima*: la passione in cui si annullano le persone stesse, unico porto di certezza nella provvisorietà della vita; soltanto che in *Hiroshima* v'era almeno un disincarnarsi doloroso dal passato che presupponeva un legame diretto con la vita e

con la storia, mentre qui v'è un mondo di fantasmi come sola realtà da cui si esce per entrare nell'amore come ultima possibile « verità ». Una conclusione tematica — e per preparare ciò lungo tutto il film v'è spesso un marcato asincronismo fra le parole e le immagini, per non suscitare mai un senso di realtà oggettiva, ma sempre marcare l'idea di una contraddizione — che lascia ormai dietro di sé il modo moderno di narrare attraverso la coscienza e ritorna lontano, con un limite fondamentale che impedisce di capire sia la persona che le cose che il flusso della storia e impedisce in definitiva di elevare la forma ad espressione, a stile, a integrale comunicazione del proprio essere attraverso il linguaggio dell'arte.

La fille aux yeux d'or (Francia).

Il cinema di ogni Paese attinge, di quando in quando alla propria letteratura nazionale, ma in nessun altro Paese fuori della Francia, e se si voglia esser precisi, fuori della giovane generazione francese, si assiste ad una così frequente riduzione cinematografica di testi del Settecento e dell'Ottocento adattati all'epoca contemporanea. Che l'eterna vitalità dello Shakespeare di *Hamlet* trovi una conferma nella possibilità, spesso sperimentata, di rappresentarlo in abiti moderni senza nulla perdere della poesia originale, è un fatto. Vi sono testi e testi, però, autori e autori; e quelli scelti da certi giovani esponenti della vicina cinematografia d'oltralpe hanno un senso ove collocati in una precisa cornice storica e letteraria: le « Liaisons dangereuses » di Choderlos de Laclos fanno da specchio irritante ma plausibile alle ipocrisie della società parigina alla vigilia della rivoluzione francese, ma divenute *Les liaisons dangereuses* 1960 nel film di Vadim si mutano in un romanzetto erotico senza risvolti più profondi. Lo stesso vale per il *Candide* di Voltaire trasposto al nostro secolo da Carbonneaux, lo stesso, a maggior ragione, per *La fille aux yeux d'or* con cui esordisce Jean-Gabriel Albicocco, con la collaborazione delle sapientissime immagini di quel raffinato operatore che è suo padre, Quinto Albicocco. E' noto l'affetto per Balzac della « nouvelle vague » (a cui Albicocco, come è ormai abitudine, dichiara di non appartenere, criticandone però, in sostanza, solo il metodo di lavoro, rossellinianamente improvvisatore, mentre egli crede in un mestiere solidamente appoggiato ad una scrupolosa preparazione e ad una impeccabile lavorazione). Nei *Quatre cents coups* (I quattrocento colpi, 1959), Truffaut esprimeva per tutti quest'affetto con l'altarino che il ragazzo allestisce nella sua camera in onore di Balzac e che poi prende fuoco. Albicocco ha scelto, del più fecondo narratore francese, un racconto del 1834-35, il terzo del ciclo « Histoire des treize »,

opera minore, dove però l'abilità stilistica prevale sulla definizione psicologica dei personaggi, rovesciando, cioè, la caratteristica di molto Balzac maggiore, vivo in forza dei suoi grandi personaggi e del solido impianto narrativo piuttosto che per finezza e ricercatezza di stile. *La fille aux yeux d'or* è una misteriosa fanciulla che il protagonista, Henri de Marsay, incontra casualmente e di cui si innamora; la misteriosa fanciulla, Paquita, vive in un palazzo segregato dal mondo, cerberamente sorvegliata; e si immagina sia l'amante d'un vecchio signore. Ma Henri, paziente e abile, secondo quella « pianificazione » del corteggiamento amoroso che Balzac deriva dai modelli della settecentesca letteratura libertina, riesce a vincere gli ostacoli, ed anche quelli psicologici di lei, stranamente restia. L'incantamento della passione, nel palazzo misterioso ed appartato, dura qualche giorno, poi Paquita torna indisponibile. E' tornato il vecchio protettore? Peggio: lo sconosciuto amante della ragazza, che era apparsa così ingenua agli occhi di Henri, è una donna, ed il pudore verginale di Paquita di fronte all'uomo ha dunque spiegazione in un rapporto morboso d'anormale. Infine, Eleonore de San-Real, l'amica di Paquita, uccide la ragazza per gelosia e Henri, il cui cinismo di dongiovanni s'era come sciolto di fronte alla « fille aux yeux d'or », torna com'era ed aiuta l'assassina a coprire il suo delitto, avendo scoperto, con un melodrammatico colpo di scena, che Eleonore è sua sorella. Il colpo di scena ha, in realtà, minor gratuità di quanto si ritenga a prima lettura: Paquita ha infatti amato Henri, vincendo la sua riluttanza verso gli uomini, perché egli le ricordava Eleonore nei tratti e nello spirito, quindi, in sostanza, non ha mai cessato di amare la donna. S'è detto più sopra degli influssi su Balzac di certi scrittori del secolo prima; e le pagine e pagine di implacabile naturalismo con cui egli premette alla vicenda una descrizione minuta dell'ambiente morale della borghesia parigina dell'Impero, richiamano la preoccupazione di Laclos di non cadere in un erotismo astratto, bensì di servirsene come fustigatore dei propri tempi (anche se poi, nel caso, Laclos si lasci invischiare dalla compiacenza). Tuttavia, ogni didascalismo o programmaticismo (si ricordi che la prefazione alla « Histoire des treize », esaltante il potere invincibile dei tredici brillanti giovani stretti da un patto segreto, fu scritta anni prima dei tre racconti, che nascono da un programma preordinato) si annulla, per fortuna, nello splendore dello stile attraverso cui Balzac esprime i momenti brevi e fuggenti, secondo la tipica accentuazione dei romantici, della passione, in una stanza lieve di colori bianco-dorati e

quasi sospesa sopra la realtà. Albicocco, trasposta la vicenda ai nostri giorni, tolto il « de » nobiliare ai due protagonisti, Henri ed Eleonore, fattine con due fratelli ma due stretti colleghi di lavoro nel mondo dell'alta moda, voleva evidentemente dimostrare l'universalità del testo o almeno della « storia » balzacchiana, applicabile ad ogni società ed ambiente e quindi anche ai nostri giorni. In verità, Henri circola nella vita quotidiana contemporanea in costume per quasi metà film, con il labile pretesto prima di una fotografia pubblicitaria e poi d'un ballo mascherato, prova, ove ve ne fosse bisogno, della difficoltà a « tenere » un clima assolutamente romantico fra automobili, aerei e televisione. Inoltre, Paquita non ha più un nome, (« Voglio che tu mi ami per quel che sono e non per un nome »), e viene ad idealizzarsi come emblema di desiderio da appagare, in una sfumatissima consistenza umana, anziché come personaggio fisicamente esistente (salvo che nell'incontro decisivo, sulla terrazza sovrastante Parigi, con Eleonore). Albicocco ha elaborato una costruzione formale assai elegante, concatenando i diversi elementi, dalla recitazione di sguardi di Marie Laforet alle scenografie baroccamente profuse di cose e di tendaggi e di animali impagliati alla musica parca e delicata, ai toni fotografici sempre lontani da ogni realismo, per esprimere la « purezza » di una passione vista come assoluto. Che sia uomo di cinema capace è dimostrato dalla estenuata sensualità che traspira da ogni inquadratura, da ogni sequenza, pur senza mai un'immagine che sia, in sè e per sè — staccata dal resto degli elementi — turbatrice o volgare. Ma riesce, l'esordiente Albicocco, a esprimere veramente? Non direi: il suo è altissimo artigianato di persona che sa come si racconta sullo schermo e che si serve con accortezza di ogni elemento a sua disposizione; manca, ed irrita appunto che manchi, un approfondimento della consistenza umana dei suoi personaggi e delle situazioni in cui sono colti, una dimensione più vicina allo spirito proprio in un film che, riducendo ad astrazione ogni cosa, avrebbe peso solo se sapesse divenire storia d'anime. Il decadentismo, ancora evitato da Resnais, è dunque il limite sostanziale di Albicocco, innamorato cantore di pure forme e di uomini svuotati sino ad essere ombre, di passioni che, svincolate da un rapporto umano fondato su veri personaggi, restano labili sensazioni sfuggenti. Il film è un'altra faccia, la più grave, dell'involuzione culturale e di conseguenza dell'insufficienza delle poetiche di troppa parte dei giovani francesi.

In fin dei conti, un Claude Autant-Lara, benché la sua vena sia

non di poco appannata rispetto ai tempi de *Le diable au corps,* ci interessa di più e ci avvince di più, malgrado quel che di eccessivo e di voluto c'è a guastare lo svolgimento d'un tema suscettibile di ben più ampi sviluppi qual'è quello degli « obiettori di coscienza ». Benché francese, il film, come è risaputo, ha rischiato ad un certo punto d'esser proiettato come « apolide » e, riferendosi a due dei coproduttori, batte ora colori misti della Jugoslavia e del Liechtenstein. *Tu ne tueras pas* (o *Tu ne tueras point*) è l'imperativo morale degli obiettori di coscienza, e sul caso di uno di essi, il ventenne Jean-François Cordier, Autant-Lara ha composto un « pamphlet » di grande violenza polemica, che cerca di ottenere una pronta reazione emotiva dallo spettatore attraverso una costruzione meticolosa d'un « caso » che sfocia in un processo-scena madre. Di fronte allo spettro d'una guerra atomica che tutto distruggerebbe e nella Francia, in particolare, dilaniata dalla guerra d'Algeria, il tema dell'obiettore di coscienza, e cioè di chi si rifiuta di combattere per non uccidere, entra nel vivo del problema morale dell'uomo contemporaneo, diventando interrogativo inquietante e doloroso per tanti giovani dell'ultima generazione francese (non ultimo esempio, la dichiarazione dei « 121 »). Venezia, accogliendo l'opera malgrado le inevitabili polemiche che non potevano non accompagnarla, ha assolto ancora una volta alla sua funzione di incoraggiare un cinema vivo e attuale, moderno. Ma è realmente moderno *Tu ne tueras pas*? Ha la sua visione del problema capacità di eco nella coscienza dello spettatore? Seguiamo la strada battuta dal regista e vediamo come il tema si traduce, per sua mano, in cinema. Autant-Lara accoppia, in un'aula giudiziaria francese, due processi: quello ad un tedesco che uccise un partigiano senza regolare processo, e quindi contro le leggi di guerra, e quello ad un francese di oggi che, chiamato alle armi, si rifiuta di vestire la divisa. Il tedesco, considerato, lui caporale, un semplice esecutore di ordini, anche se sbagliati, del suo ufficiale, viene assolto, perché « ha seguito le leggi dolorose della guerra, che impongono la assoluta obbedienza agli ordini, senza discuterli » (è la tesi di Servatius, il difensore di Eichmann). Il francese, al contrario, viene condannato. Il tedesco, Adler, è un prete che, chiamato alle armi e mandato nella Parigi occupata, dove era adibito a lavori di ufficio, venne — da un comandante nazista inferocito per la sua mitezza — spedito, volente o nolente, a fare di persona un'esecuzione capitale. Il francese, Cordier, è per parte sua anch'egli un cattolico, un laico che ha collaborato alle opere sociali per i minorenni traviati d'un prete-

Tu ne tueras point (Jugoslavia).

operaio della Missione di Parigi. Al tema originario, pro o contro il diritto di rifiutare individualmente la guerra, si sovrappone una nuova « carica » che vorrebbe essere esplosiva: il confronto fra due modi di essere cristiani di fronte alla guerra, quello del prete che, pur piangendo, non si ribella neanche dinnanzi ad un ordine palesamente ingiusto a uccidere, e quello d'un laico che con serena coscienza affronta la prigione pur di tener fede al suo imperativo interiore. Un terzo elemento tematico si aggiunge per via a rendere meno netto il tema d'origine: il giovane Cordier, prima della sentenza, rifiutando la testimonianza a favore dell'amico prete-operaio, dichiara d'essere cristiano « suo malgrado » e che « Dio » (Dio, si osservi, non la Chiesa, che è chiamata in causa in un secondo momento) « deve pronunciarsi chiaramente, una volta per tutte, contro la guerra ». La tesi finale di Autant-Lara è quindi, senza dubbio, che vi sono, sì, dei cattolici che dalla propria religione traggono motivi per opporsi alla guerra, ma, quando lo fanno fino in fondo, giungono anche ad una crisi religiosa, perchè il Cattolicesimo è, a tal riguardo, troppo « ambiguo ». Come tutte le opere che si richiamano ad una maggiore interiorità e pongono in primo piano le inquietudini dello spirito e i diritti della coscienza, il film di Autant-Lara va accolto con rispetto e, pur lontano dal piano dell'arte, assolve ad un ruolo di dibattito civile sempre utile in una società in trasformazione. Ciò premesso, fuor di ogni equivoco, il critico deve pur tentare di spingersi un poco più in là della adesione ad un tema di fondo, a cui aderisce come uomo impegnato e quindi su un piano diverso dal suo proprio. Anche dalla breve esposizione fatta, il lettore avrà afferrato come il film, anziché innervare le sue tesi, giuste o non giuste che siano, nei personaggi e nelle situazioni, facendole balzare da una partecipazione intima al dramma dei due imputati, sia tutto teso ad enunciare didascalicamente i tre temi, collegandoli fra loro in modo precostituito ed in funzione di essi costruendo personaggi e storia; personaggi di comodo, puramente strumentali e di conseguenza privi di realismo; schemi, non persone. E' il limite di sempre d'un Cayatte, che, fuori delle sopravvalutazioni del primo momento, appare oggi aver impressionato lo spettatore con argomenti che, rivisti con occhio distaccato, risultano inerti, sopraffatti da una spettacolare ricerca dell'effetto. Autant-Lara era, finora, qualche gradino più su del regista di *Justice est faite,* e la delusione è maggiore. La ricerca paziente delle vie della pace è senza dubbio il grande impegno storico di questi anni; e che, di fronte a guerre ingiuste ed inutili, il

singolo si senta invaso da sgomento e si rifiuti di partecipare, è scelta che entra in quel dominio della coscienza che andrebbe più rispettato nel mondo contemporaneo. Il « caso » prescelto da Autant-Lara è però diverso: non il rifiuto a combattere per non uccidere, risolto da alcuni stati inviando l'obiettore in sussistenza, o il rifiuto storico d'una guerra particolare, ma il rifiuto in sé a vestire la divisa, anche solo simbolicamente. Rispettata la scelta interiore di Cordier, chiediamoci però se questa sia una tesi sostenibile come esempio generale. E per rispondere basterà osservare, rimanendo a scelte storiche vicine che Autant-Lara certo condivide, che Cordier per gli stessi motivi non avrebbe fatto ieri la Resistenza e se facesse oggi parte d'un popolo coloniale non lotterebbe per la sua indipendenza. Una tematica di pace che si affidi al rifiuto individuale della guerra senza impegnare a moti collettivi, allo sviluppo economico-sociale, alla trasformazione delle aree arretrate, ad una più efficiente organizzazione dei rapporti fra i popoli, è una tematica sterile. Il Cordier di Autant-Lara, come dice ben chiaro al processo, non crede alle forze politiche, alle lotte sociali, ad una qualsivoglia forma di impegno comunitario; nega, in sostanza, ogni soluzione reale per scegliere un rifiuto, nemmen più individuale, ma individualista. Un Autant-Lara ridotto a questa limitata angolazione d'un tema che poteva esser premessa ad un discorso assai più vasto e complesso — e la sovrapposizione dei due altri elementi tematici a quello d'origine scopre ancor di più, dietro l'apparente complessità narrativa, la povertà di linea tematica inspiratrice o meglio la sua inadeguatezza — è un'altra prova dell'involuzione di una cinematografia, anche se essa sia più scoperta e grave nei giovani. E' uno scoramento di fronte alla fase attraversata dalla Francia che finisce per far ripiegare sul « no » dell'uomo solitario che non sa più vedere i modi d'una ripresa collettiva; Autant-Lara è lo specchio d'un'atmosfera delusa e scettica, che non ha altra via che la testimonianza. Nel caso dell'obiettore di coscienza, il tema, posto con tali limitazioni e tale mancanza di prospettive autentiche di civiltà, finisce nello pseudoproblema, nel rigirarsi in sé senza poterne uscire. Di qui la debolezza della figura del protagonista, che ha avuto in Laurent Terzieff un interprete appropriato ma che non poteva dare più di quanto il regista gli offrisse; un personaggio che trascorre dall'inizio alla fine calmo, tranquillo, a volte fastidiosamente compiaciuto della propria « santità » e quindi orgoglioso, laddove si sarebbe raggiunta una incisività maggiore delineandolo più drammaticamente, scavando nell'inevitabile pro-

cesso interiore di cui invece veniamo a conoscenza solo alla fine e in modo esterno (la « tirata » dell'imputato prima della sentenza). Debole è anche la figura del tedesco, sensibile e tormentato nella prima parte e freddo e quasi cinico nella seconda, senza un trapasso psicologico giustificante. Autant-Lara, partito da un interesse attuale e sincero, ha affastellato troppa materia senza dialettizzarla (schematismo non è dialettica) e, credendo di fare un'opera di sinistra, ha in realtà sostenuto una posizione individualista senza sbocchi. Un film, in definitiva, purtroppo mancato — anche se nobilmente mancato —, conferma del declino del regista, già evidente in *Le bois des amants.*

Vanina Vanini (Italia).

Cattivi calcoli quelli di quei produttori che premono ogni anno per far entrare i loro film nel ristretto novero dei quattordici e costringono per la seconda volta la Mostra ad ospitare ben quattro film nostrani, di cui due avrebbero avuto ogni interesse ad essere « lanciati » in sede meno impegnativa. Mi riferisco a *Vanina Vanini,* pesante « tonfo » di Rossellini, e a *Il giudizio universale* di De Sica che incontrerà un felice successo di pubblico ma non ha le caratteristiche di quel miglior De Sica che onorerebbe qualsiasi mostra del cinema. *Vanina Vanini* è almeno alla sua terza versione cinematografica: infedelissima la prima, *Vanina* (1922) di Arthur von Gerlach, trasferita dall'Italia centrale di cent'anni fa ad un reame fantastico con un deforme tiranno pronto a torture ed orrori, nel clima d'incubo del cinema tedesco d'allora; romantica versione senza grande spicco fu *Oltre l'amore* (1940) di Carmine Gallone. E' una delle « Storie italiane » di Stendhal, un racconto minore che offre però ad un regista un « fatto » e un « personaggio ». Il fatto: un Carbonaro è nascosto e amato, nella Roma papale, da una principessa che, quando lo sente soprattutto assorbito dal suo ideale, gli chiede di scegliere fra esso e lei, e di fronte al diniego ne provoca, con una delazione, il carcere e la morte. Il personaggio: questa Vanina altezzosa e sicura di sé, indebolita e resa indifesa dall'amore ma ancora prigioniera dell'orgoglio e infine travolta da questo. Ci vuol poco a capire che, se la penna di Stendhal era attratta da un tal genere di vicende, con tutto il romanzesco insito in esse, perché cercava di esprimervi certe faccie del mondo italiano che lo seducevano o stimolavano particolarmente, nelle mani d'un produttore la « storia » stendhaliana è mera occasione per un grosso filmone romantico, in costume e a colori, basato sul più ovvio romanticismo di maniera. Così, infatti, è accaduto. Ma dove non avrebbe sfigurato l'opera d'un buon artigiano di Hollywood come Curtiz, si è ricorsi a Rossellini, assai lon-

tano, per talento e gusto, da un film siffatto. Poteva piacergli la figura, impetuosamente ribelle, del giovane Carbonaro, in linea con tante figure di « irregolari » che sono fra le sue predilezioni più certe; ma il tipo e il taglio d'un romanzone in costume era per lui abbastanza inadatto. Così ha diretto svogliatamente come a volte gli accade per i film su commissione; e, forse malservito da una sceneggiatura a più mani, firmata da esponenti di mondi culturali opposti e quindi incapace di saldarsi in una visione unitaria, non ha mantenuto le buone premesse d'uno stimolante inizio, in cui, servendosi anche di intelligenti ricostruzioni scenografiche e d'un morbido colore, ha rievocato una Roma papale sinora ignorata dal nostro cinema. Più avanti, il romanticismo stendhaliano riproposto senza distacco provoca grossi cedimenti anche nella semplice resa spettacolare; e difatti il pubblico del palazzo del cinema ha riso proprio nel mezzo d'una sequenza che avrebbe dovuto raggiungere il massimo di rispondenza emotiva. Si è detto da qualcuno che *Vanina Vanini* è l'anti-*Senso*. E a ben vedere, v'è qualche somiglianza fra l'itinerario della contessa Livia Serpieri, che denuncia agli austriaci l'amantino che l'ha abbandonata, e quello della principessa Vanini che fa morire il Carbonaro che, a suo vedere, non l'ama abbastanza; Livia, che sperpera per l'amante austriaco il denaro raccolto dai patrioti veneti, Vanina che fa fallire la congiura carbonara. Ma, mentre Visconti s'era servito d'un testo (e d'un commento musicale) romantico per un superamento critico dall'interno del romanticismo, Rossellini ha riproposto il romanticismo, appunto, come tale, ma senza una partecipazione sincera che, sola, avrebbe potuto legittimare l'operazione. Si aggiunga che *Vanina Vanini* è un film che va costruito su una grande interpretazione femminile, è il cosiddetto « film d'attrice »; senonché Sandra Milo — apprezzata in passato come attrice di secondo piano per certe precise caratterizzazioni (le prostitute de *Il Generale Della Rovere* e soprattutto di *Adua e le compagne*) — s'è dimostrata troppo al di sotto delle qualità necessarie per essere una « mattatrice », e stupisce che un regista ed un produttore accorti abbiano giuocato una carta così precaria.

Il giudizio universale (Italia).

A Vittorio De Sica è toccato con *Il giudizio universale* una sorte amara, dato che non si tratta d'una qualunque opera su commissione bensì del film che il regista ha preparato e maturato dentro di sé per diversi anni. Si sa che De Sica, dopo *Il tetto,* conclusione d'un ciclo ideale sull'uomo « quotidiano », è tornato assai di rado dietro la macchina da presa, e precisamente per due film che, pur

non nascendo da una autentica ispirazione, gli consentivano di rimanere su una linea di grande dignità, *L'oro di Napoli* e *La ciociara.* Al ciclo di cui sopra s'è detto aveva fatto, in un certo senso, da eccezione *Miracolo a Milano* col suo clima di fantasioso apologo ed i suoi personaggi satiricamente deformati. L'incomprensione di molti non aveva fatto scemare nel regista ed in Cesare Zavattini la convinzione che *Miracolo a Milano* poteva aprire nuove strade al cinema realistico, che non doveva essere contraddetto da aperture a più sbrigliate fantasie. Ad esso, fin dal soggetto, rimanda in qualche modo *Il giudizio universale,* in cui una voce profonda, di primo mattino, annuncia, venendo dal cielo, ai napoletani che nel pomeriggio, alle sei, avrà inizio il giudizio supremo. Come reagirebbe un uomo di oggi, con lo scetticismo di oggi, ad un annuncio del genere? L'avvio è seducente: c'è chi scrolla le spalle, chi pensa a qualche originale trovata pubblicitaria e chi, invece, comincia a preoccuparsi; la preoccupazione cresce via via che l'ora si avvicina, si diffonde il panico. Ma, giunti alle fatidiche sei del pomeriggio, il giudizio universale, appena apertosi, si interrompe e viene rinviato; segue un apocalittico temporale, che fa temere sia tornato il Diluvio, poi la vita riprende come nulla fosse. E' servito l'ammonimento? No, la gente, passato lo spavento, torna quella di sempre e si lascia riassorbire nel vortice della vita della cui indifferenza ai massimi problemi è simbolo il gran ballo su cui il film si conclude. Vi sono infiniti modi, è ovvio, in cui un simile spunto può venire realizzato, ma, credo, non si può sfuggire ad una scelta di fondo: darvi un'interpretazione metafisica, e cioè ammettere la voce per realmente ultraterrena col significato religioso che ne consegue, o darvi un'interpretazione antimetafisica, servendosi, cioè, d'un richiamo ipotetico per mettere a nudo in forma satirica l'assenza d'una dimensione religiosa nell'uomo d'oggi. In verità, lo scenario zavattiano sembra eludere l'interrogativo, e prendere la cosa ora sul serio ora per scherzo; e lo scherzo stesso sta più sulla linea del divertimento un po' amaro che della sferza iconoclasta che sarebbe stata propria d'un Brecht. Una simile fragilità di basi non poteva che produrre le incertezze nella scelta stilistica che provocano lo squilibrio insanabile del film, a volte, nella descrizione di certi « bassi » napoletani, tenuto nell'accento di sobrio realismo proprio del De Sica classico, a volte, purtroppo, avvilito a barzelletta da avanspettacolo, a volte, infine, spinto nella sfera del balletto alla Clair o alla Ophüls (tutto l'episodio di Manfredi). Forse quest'ultimo era il registro su cui assestare l'intero arco del film, traendone

una ballata sulla vita e sulla morte, piena di cose e di persone e di umori, a cui Napoli avrebbe fatto da sfondo ideale. Invece un ritmo di tal genere è presente solo a tratti, spezzato e annullato da troppe altre parti contrastanti, sicché il film, mancando di un centro unitario, vive nelle sue singole sequenze, che per giunta, spesso imperniate su un attore di rilievo, assumono la fastidiosa fisionomia d'un episodio a sé che potrebbe esistere anche senza l'occasione che l'ha determinato. E' l'inconveniente dei film zeppi di attori famosi, ognuno dei quali deve avere un certo spazio di spettacolo tutto per sé, sicché, pur apprezzando talune prestazioni, quella di Sordi, ad esempio, che riveste di invenzioni sue il personaggio del trafficante di bambini, ipocrita e cinico, contribuendo a fare dell'episodio la parte più credibile dell'opera, dove si conferma attore vario e duttile di autentico talento satirico, si sarebbe forse preferito che tanti nomi illustri non ci fossero e che regista e produttore si fossero preoccupati meno di farli risaltare. Quel che rovina troppe pagine è però, e lo scrivo con dispiacere, lo « zavattinismo » deteriore che è profuso a piene mani nella sceneggiatura: l'incontro fra Fernandel e Borgnine, lo « sfottò » del bambino al cappello del sussiegoso Gassman, l'annunciatrice della TV che si impapera, sono storielle, battutine, trovatine tolte da un repertorio ormai frusto e polveroso rispetto agli anni in cui, dalle pagine del « Bertoldo » o del « Marc'Aurelio », rinnovava l'umorismo italiano. Cesare Zavattini, a cui chi scrive è legato da sincero affetto, ha superato la fase dei « Raccontini », ha creato personaggi di grande statura come il Ricci di *Ladri di biciclette* e l'Umberto Domenico Ferrari di *Umberto D.,* ispirati alla vita quotidiana ma così poeticamente rielaborati; l'esperienza dell'umorismo è rimasta preziosa come difesa dal patetismo, come colorazione bonaria d'un quadro fortemente realistico. Tornare indietro anche contro se stesso, oggi non può e non deve: i limiti del *Giudizio Universale* sono limiti di una sceneggiatura che vive su soluzioni invecchiate. Il film ha una sua garbatezza, anche se non costante, e il gran carosello di attori risente positivamente delle innegabili qualità di maestro di recitazione di De Sica; e in particolare, la poesia degli anti-eroi, dell'uomo di tutti i giorni colto nella sua semplicità di esistenza ha modo di far capolino nel delicato rapporto fra i due adolescenti al primo amore o nel citato episodio del trafficante di bambini che con la sua luce di tragedia (quel distacco della madre dal figliolo!) si leva dal tono generale del film. *Il Giudizio Universale* è dunque una bella occasione mancata, pur se non deve andare

disperso l'impegno di De Sica e di Zavattini a ritentare la prova d'un realismo nella favola che già *Miracolo a Milano* aveva, per quanti limiti potesse presentare, dimostrato possibile, una strada di più per il cinema italiano di oggi.

Il brigante (Italia).

Altro nome consacrato, Renato Castellani sembrava definito in un ambito rigoroso, quello del ritratto d'ambiente, per lo più giovanile, sbozzato con freschezza, a volte sorridente a volte patetico; una visione cordiale dell'Italia popolare, che, rimasticata in fretta da alcuni maldestri imitatori, generò peraltro il bozzettismo romanesco da cui ancor oggi non si salva il cinema nostrano. Due eccezioni, è vero: *Giulietta e Romeo,* elegante e colta, ma fredda versione shakespeariana (a cui fece da « pendant » in teatro la sua regia della « Dodicesima notte », alquanto barocca) e *Nella città l'inferno,* primo deciso tentativo di affresco corale. All'affresco sembra ambire anche ne *Il brigante,* dove, come già nel film precedente, ogni sorriso bonario del suo cinema di ieri è abbandonato per un romanzo aspro di gente contadina, ispirato alle omonime pagine di Giuseppe Berto, ma, rispetto ad esse, maggiormente spinto al coro che non alla storia personale di un individuo, Michele Rende, che un po' la sorte e molto la chiusura d'un mondo sociale finisce per mutare in bandito, ucciso poi sulla piazza del paese dai carabinieri. Michele Rende non è un prototipo di contadino comune; Castellani ce lo presenta forte, risoluto, di carattere indipendente e di anima d'irregolare: il ritratto d'un « capo » naturale. E infatti, quando, caduto il fascismo, arrivano nelle campagne meridionali sepolte dal resto del mondo le prime idee di democrazia e di libertà, Michele Rende convince i contadini del suo paese e dei villaggi vicini a mettersi insieme per occupare le terre incolte e renderle fertili, uscendo dalla propria miseria di braccianti. L'occupazione delle terre, fatto centrale del risveglio del Sud dopo il '45, è presentato come una forma di « rivoluzione spontanea », e come tale destinata ad essere sconfitta dalla civiltà organizzata o semplicemente da certi blocchi di interessi. Arrestato Michele, dispersi dalla fame e dalla mancanza del « capo » i contadini, tutto torna come prima, amaramente. A Michele, fuggito dal carcere, non rimane che salire nei boschi e farsi bandito, predestinato alla morte tragica dei ribelli solitari. L'accostamento di Castellani ad una situazione storica — è la prima volta; nei suoi film di ieri vi erano persone e situazioni universalizzate, senza precisi riferimenti ad una attualità — avviene per vie a lui congeniali: la pittura felice d'un mondo popolare, l'invenzione (vedi il reduce dai

tanti figli illegittimi, che va in giro con le sue molte compagne in sorta di singolare « harem » all'italiana) di personaggi ognuno a tutto tondo, con una propria logica interna, una propria fisionomia. Da questo punto di vista, la prima parte del lungo film — circa tre ore di proiezione, nell'edizione originale veneziana, poi amputata per la distribuzione normale — ci pone davanti ad un Castellani narratore fervido e animato, pur se sin dall'inizio convinca meno come sceneggiatore di se stesso (si avvertono infatti rallentamenti e pause e sovrabbondanze derivate da un mancato disimpegno dell'impianto narrativo cinematografico da quello del romanzo di Berto; in alcuni momenti s'avverte chiara la divisione dei capitoli). Che Castellani fosse fra i fautori, nel concreto delle sue opere, d'un « ritorno al romanzo » come « ritorno al personaggio » che doveva inevitabilmente seguire al periodo neorealista, era già chiaro da *I sogni nel cassetto,* ma in fondo anche da *Due soldi di speranza* con quella figura così rilevata e prepotente di ragazza impetuosa ed estroversa; qui però si trattava non solo di far romanzo ma romanzo « storico », dati i legami stretti fra Michele Rende e il suo tempo e la sua gente e certi anni. Ora, il Sud conobbe, colla democrazia, anche forme organizzate di essa, le forze politiche e sindacali, che entrarono come componente non secondaria nella trasformazione del mondo contadino. L'occupazione delle terre fu una rivolta appunto « organizzata », non spontanea; ora fallì ora ebbe successo, ma non per motivi di mera carica individuale (qui, la mancanza del « capo », sottratto alla sua gente con l'arresto). Castellani, al contrario, riduce tutto a termini individuali e non può che cadere nel romanticismo, malgrado le premesse descrittive, robustamente realistiche. Questo spiega, mi sembra, lo spezzarsi, giunti alla metà, del ritmo del film, che ha una sua progressione omogenea sino alla sequenza, di grande bellezza, dell'occupazione delle terre, dove il regista sembra non immemore dell'insegnamento di certi registi sovietici (pur con qualche forzatura: vedi il grido « Avanti le donne! » abbastanza improbabile in una società ancor chiusa come quella descritta). Dalla presentazione di Michele, in un'aia isolata dove vive il ragazzo attraverso i cui occhi la vicenda è narrata, il respiro dell'opera si allarga alla casa del federale e al paese; e con l'arrivo dei reduci il paese si affolla di gente; e quando si prepara l'impresa, s'abbracciano con lo sguardo anche i villaggi vicini. Il dilatarsi del centro narrativo, a cui si adegua ogni elemento espressivo a disposizione, è in funzione d'un crescendo che ha, come s'è visto, il suo culmine nella sequenza

indicata. Col fallimento dell'occupazione, per le cause che il regista rileva, il film è tematicamente concluso, perché è ormai scontato che a Michele Rende non resti altro che il banditismo, ed anche stilisticamente, perché la convergenza degli elementi espressivi s'è per così dire scaricata nella grande sequenza collettiva seguita da quella, lenta quanto l'altra era stata convulsa, della lunga attesa del ritorno di Michele andato a parlamentare in città. La restante ora di film, dunque, non avendo più nulla da dire necessariamente, porta avanti annoiando la vicenda di Michele, del suo tentato matrimonio segreto, dell'inseguimento sui monti, della sua fine; l'occhio del narratore ora, lasciato il coro, è puntato su di lui, rivestito dei panni dell'eroe romantico braccato e inutilmente ribelle, ma lo schema vecchio vien fuori e la fantasia di Castellani non è più fervida; il racconto procede a rilento, con qualche puntata nell'ovvio. C'erano, nel film, dei temi non indifferenti di solidarietà, di speranza, di volontà di migliorare, che la seconda parte annulla nel patetico (con tanto di amante che segue Michele nella fuga disperata e muore uccisa per sbaglio, causa, questa, dell'incattivimento dell'eroe che compie per vendetta la sua prima strage, una famiglia intera).

Banditi a Orgosolo (Italia).

Il fenomeno del brigantaggio ha risvegliato di colpo la fantasia di molti registi: attendiamo un *Salvatore Giuliano* di Rosi, un *I briganti italiani* di Camerini e ora si aggiunge, al *Brigante* di Castellani, *Banditi a Orgosolo,* con cui Vittorio De Seta ha giustamente vinto il premio per l' « opera prima ». Il film sarebbe già da seguire con simpatia sapendo che esso è stato portato a termine per volontà di De Seta, che, venuti a mancare i finanziamenti, ha buttato in esso ogni sua energia e risorsa, con l'entusiasmo di chi ha fiducia in quello che fa. Con l'abitudine alla semplicità organizzativa propria dei documentaristi, il regista s'è fatto, oltre alla produzione, tutto da sé, compresa la fotografia (per la sceneggiatura s'è avvalso della collaborazione della moglie, Vera Gherarducci, improvvisatasi anche segretaria di edizione). A parte queste considerazioni, *Banditi a Orgosolo* è un film riuscito, ben impostato e ben raccontato, anche se non si può tacerne la qualche gracilità, riscattata tuttavia dalla bontà dell'insieme. (Quel che manca è una sceneggiatura più abile di incastri e situazioni, più « professionale ».) L'approccio di De Seta al problema, e diciamo pure: alla verità umana, del banditismo è radicalmente diverso da quello di Castellani, a prescindere dalla differenza essenziale che Castellani v'è arrivato tramite una mediazione letteraria e De Seta con una pratica diretta dei luoghi: De Seta è partito

dall'ambiente e poi in esso ha celato il personaggio, coerentemente, del resto, alla sua opera di documentarista, che sapeva sempre cavare l'uomo dalla descrizione di questo o quell'angolo del nostro meridione. Il protagonista è allora, a ben vedere, il paesaggio scabro, tutto roccia, su cui poca terra e pochissima erba si fan strada a malapena, della montagna sarda. Pochi paesi, assai lontani l'uno dall'altro, e nella gran solitudine che li separa — chilometri e chilometri di deserto — i pastori. De Seta, e l'essere autore della fotografia gli è servito non poco all'unità espressiva del film, rende con tono spoglio in termini figurativi, senza alcuna inutile ricercatezza d'immagini, l'essenza umana del pastore sin da quando descrive semplicemente il paesaggio; ed è saper fare cinema, e farlo con sensibilità. La definizione spirituale del pastore è, dopo, più facile: la solitudine, rotta da qualche rada visita al paese, dove si incontrano pochi amici, sviluppa un carattere chiuso, orgoglioso; il gramo guadagno dato dalle pecore, dopo mesi di vita stentata e disagevole, lega ad una difesa esasperata del poco che si ha, favorendo l'individualismo anche gretto. A De Seta è meno riuscito, invece, di mettere in luce l'altra faccia della medaglia, il rovescio positivo, e cioè la spiritualità e la riflessività che possono trarre alimento dalla solitudine e che di fatto rendono spesso acuti nelle loro considerazioni i pastori sardi. Comunque, dal ritratto del pastore deriva l'incomprensione che egli ha per lo Stato, entità lontana e sconosciuta, inafferrabile nella sua reale consistenza e con cui si stabilisce un rapporto solo attraverso i carabinieri, visti come portatori di cattive notizie o di noie o magari di disgrazia, quando arrestano e conducono in carcere. La lotta, che in Castellani aveva obbiettivi sociali ravvicinati, qui è ostilità dovuta ad incomprensione e propone perciò il tema delle fratture non ancora sanate derivate dal modo storico di formazione dell'unità d'Italia, un tema di civiltà che fa onore al regista. Michele Jossu, inseguito a torto dai carabinieri perché sospetto di furto, s'addentra con le pecore sempre più nella parte più desolata della montagna, finché le bestie gli muoiono ad una ad una, e con loro il po' di ricchezza o almeno di sicuro sostentamento che esse offrivano al pastore. Michele non ha più denaro né speranza di guadagnarlo, e ruba ad un altro pastore le pecore, diventando bandito. La linea narrativa è, come s'è detto, estremamente sobria e si attiene all'itinerario di sofferenza fisica ma soprattutto morale che conduce Michele alla svolta decisiva della sua vita; il rapporto è costante con l'ambiente, pochi sono gli altri personaggi, occasioni, di incontro, non di comunicazione; e

unico termine di solidarietà ed amicizia è il fratellino, Peppeddu, con cui s'è stabilita una relazione già matura, che non abbisogna di parole. Delicato e suggestivo il parco dialogo in cui Peppeddu chiede al fratello maggiore notizie del padre, e Michele gli addita, poco distante, il luogo dove egli morì: pochi accenni, qualche sguardo, e attraverso essi il dolore e i sentimenti veri, che l'abitudine spinge sempre dentro la coscienza, fuori d'ogni esteriore manifestazione. Se le conclusioni sono analoghe, in Castellani ed in De Seta, il regista esordiente riesce ad esprimersi più compiutamente anche in virtù dell'accento posto, anziché su di un destino fatale romanticamente inteso, su un condizionamento di civiltà che va superato in una prospettiva sociale diversa, che ricomprenda l'individuo, anche il più isolato, nel senso della comunità. Con quello di Olmi, l'esordio di De Seta è uno degli avvenimenti più significativi dell'annata cinematografica italiana.

Samson (Polonia).

Minore, per un verso o per l'altro, il panorama offerto dalle altre cinematografie. Dall'omonimo romanzo, già vecchio di qualche anno, di Kazimierz Brandys, autore anche della sceneggiatura, Andrzej Wajda ha tratto *Samson,* che prende le mosse dall'erezione di quel tragico muro che segregò nel 1944 il Ghetto dal resto della città di Varsavia e dove, tagliati fuori dal mondo e impossibilitati a provvedersi di viveri e medicine ed infine anche a seppellire i cadaveri, gli ebrei morirono uno ad uno. (Chi ha visto *Mein kampf,* Il dittatore folle, ricorderà le agghiaccianti riprese documentarie su questa pagina fra le più vergognose del nazismo.) Wajda, da parte sua, non ha inteso cantare la sfortunata insurrezione del Ghetto, che ebbe termine con la sua distruzione totale, né rievocare i giorni amari che precedettero la strage. Attento come sempre alle reazioni psicologiche e morali dell'individuo, il regista ha concentrato la sua attenzione su un giovane ebreo, Jakub Gold detto « Sansone », che dal Ghetto riesce a fuggire. Egli si aggira per Varsavia come gli eroi di *Kanal* (I dannati di Varsavia, 1957) si aggiravano per le fogne: una grande prigione dove ad ogni svolta di strada, in ogni casa, può esserci il tedesco pronto a incarcerare o il delatore compiacente; o — soltanto — il pacifico cittadino che, per non correr rischi, nega ogni aiuto e solidarietà. Del biblico Sansone Jakub non ha nulla: è un giovanotto comune, non eccezionale, piuttosto timido, che vorrebbe frequentare in pace l'Università, laurearsi e diventare un bravo professionista. Si sente addosso, invece, una improvvisa cappa di piombo costituita dall'odio razziale e dalla insidiosa propaganda legata ad

esso; in qualche modo, egli stesso ne è contaminato, dato che si sente nella carne un marchio che lo separa dagli altri e lo rende incapace di reagire. Al sicuro, ospite prima d'una ragazza poi d'un anziano impiegato, soffre il tormento di sentirsi vile, nascosto com'è mentre gli altri ebrei muoiono al di là del muro. Dopo esitazioni, riluttanza, paura più forte di ogni cosa, Jakub rinuncia alla sicurezza per scegliere la solidarietà e torna nel Ghetto; ma esso ormai è distrutto, un mucchio di rovine e di morti. Smarrito, confuso, il giovane si aggira a caso per le strade finché è raccolto e salvato da un gruppo di partigiani, con i quali, finalmente sereno e pacificato con se stesso, trova la morte combattendo contro i tedeschi. Il tema su cui si innerva la vicenda è sufficientemente illuminato dalla conclusione: l'ebreo esce dall'isolamento in cui lo cacciano i razzismi di ieri o di oggi se non accetta con passività la discriminazione e si unisce agli altri in un impegno civile di libertà. Il film ha qualche sequenza suggestiva e nel suo complesso esce, in virtù del tema ampliato dalla continua esaltazione dello spirito cristiano di carità anche a rischio di sé, da un'occasione meramente rievocativa o documentaria e si pone su un piano universale. Tuttavia, rispetto alle precedenti opere del regista, ha un modesto respiro, a cui si aggiunge un sapore spiccatamente letterario del dialogo. Nel personaggio di Jakub offre una prestazione tutta tesa e nervosa il francese Serge Merlin, giovane attore della compagnia di Barrault che già si era visto sullo schermo nel *Testament du docteur Cordelier* (Il testamento del mostro, 1959) di Renoir.

Yojimbo (Giappone).

Il giapponese *Yojimbo* (t.l.: La guardia del corpo), con cui la XXII edizione s'è aperta, non è il piacevole spettacolo, magari a colori, che eravamo soliti veder riservato alla serata inaugurale. E' un film fortemente drammatico, con più di un'immagine truculenta, secondo quel gusto dell'orrido che è congeniale ai nipponici. L'ha firmato quell'Akira Kurosawa che col « Leone d'oro » ottenuto a Venezia nel '51 per *Rasho-mon* (id.), aprì le porte del grande pubblico internazionale alla cinematografia del suo Paese; da allora, molto entusiasmo s'è andato ridimensionando alle giuste proporzioni, fatti i confronti di statura e di vena poetica con altri registi giapponesi, come un Mizoguchi o un Ichicawa, ben più fervidi di fantasia e di più profonda ispirazione. Kurosawa è rimasto, con ciò, un direttore di grande sapienza di mestiere e di ottime qualità narrative e spettacolari, specie negli accenti del racconto epico. Meno direi che lo si possa ritenere un autore, che si serva, cioè, di queste splendide doti

per esprimere un suo mondo poetico, caratteristico ed irripetibile: v'è infatti in lui una evidente contaminazione con una cultura occidentale, per lo più europea, non sempre fatta propria in completa assimilazione. Il Giappone ha subito, nessuno può prescinderne, un trauma profondo nel secondo dopoguerra, per il passaggio dall'antico regime feudale alla democrazia che ha assunto il peso, anche per la presenza di truppe di occupazione, che hanno immesso bruscamente abitudini e modi di vita molto lontani dal giapponese, il peso, dicevo, più che di un mutamento politico o istituzionale, d'una trasformazione di civiltà. L'incontro con la sino allora poco conosciuta civiltà dell'occidente non è sempre stato, forse, felice, e vi può essere stata a volte un'accettazione di modi esteriori, non un'adesione intima. Se Ichicawa e Mizoguchi (almeno l'ultimo Mizoguchi, quello della *Strada della vergogna;* ma anche l'altro Mizoguchi, quello più celebrato delle favole in costume, non a caso sottolineava, in una fase di transizione, i valori della propria antica civiltà) si sono accostati con sensibilità alla crisi spirituale del proprio mondo, Kurosawa al contrario sembra compiere nei suoi film un'operazione abile quanto rischiosa: traveste, cioè, temi, personaggi, situazioni derivati dal mondo occidentale in abiti giapponesi. (Il pirandellismo in *Rasho-mon,* Shakespeare ne *Il trono di sangue,* Dostojevskij ne *L'idiota,* e via dicendo). Dove è felice, come in *Rasho-mon,* l'influsso europeo si stempera, pur lasciando una certa patina di letterario, in una ricerca di verità che è pur sempre universale; ma altrove il mestiere non trasforma in autentico ciò che resta pura letteratura. In *Yojimbo* l'interesse di Kurosawa s'è spostato dall'Europa all'America. Esso è infatti nient'altro che un « western » hollywoodiano in abiti nipponici, un « western » caricato, rispetto ai modelli, di truculenza (mani e orecchie tagliate in primo piano), ma dove le corrispondenze non potrebbero essere più puntuali. C'è un soldato di ventura al posto del classico « pistolero », mentre le « geishe » stanno in luogo delle ragazze del « saloon »; e c'è il « saloon » stesso, divenuto una specie di taverna dove si beve thé di riso, ma che ha la stessa funzione di luogo d'incontro e di sede abituale del « vilain » che nei film della prateria. E poi c'è il villaggio dilaniato da lotte sanguinose (spade al posto delle pistole, ma una pistola, simbolo dei tempi nuovi, verrà anche fuori), diviso da due gruppi egualmente forti, ognuno facente capo a due possidenti di pari avidità, che vogliono ciascuno per sé il monopolio, e in mezzo fra loro il consueto sindaco debole, incapace di far rispettare la legge. Vedendo la situazio-

ne di partenza, m'era sorto il sospetto che Kurosawa volesse fare l'apologo sul mondo di oggi, diviso fra i due blocchi di pari potenza, e che il soldato di ventura, incerto se appoggiare l'uno o l'altro, stesse a simboleggiare i neutrali; o anche, con la sua potenza di « Killer » di professione, corteggiata dall'una e dall'altra parte, il pericolo della bomba atomica. Senonché, malgrado l'interpretazione simbolica sia stata avallata dallo stesso Kurosawa, essa non è più che un intelligente « alibi » culturale, dato che la vicenda del film si incammina su binari propri, che son quelli dell'avventura senza secondi fini, culminante nell'immancabile duello finale, la cui curiosità spettacolare è accresciuta dall'aver opposto spada a pistola. Il film è serrato e ben condotto, e da questo punto di vista la mano di Kurosawa non è mai insicura; di più, l'ampiezza dello schermo a Cinemascope è utilizzata funzionalmente, con inquadrature di immediata evidenza drammatica. La mancanza, però, d'un tema, l'assenza, in definitiva, d'un asse ideale, rende l'opera un'esteriore avventura, senza intima giustificazione, in cui campeggia, in un personaggio assai congeniale, quel robusto attore drammatico, quand'occorre venato di ironia, che è Toshiro Mifune.

Myr vodjasccemu (U.R.S.S.).

Sulla scia di *Ballada o soldatie* (Ballata di un soldato, 1959), l'Unione Sovietica ha inviato l' « opera prima » di due giovani di qualità, Aleksandr Alov e Vladimir Naumov, *Myr vodjasccemu* (t.l.: Pace a chi entra), che anch'essa prende le mosse da un episodio dell'ultima guerra e da un ambiente militare per affermare un tema di pace. Rispetto a quel film v'è qui una più limitata fantasia, soccorsa da accorgimenti più di mestiere che d'invenzione, che dimostrano comunque come la più recente generazione del cinema sovietico abbia tenuto conto della lezione almeno narrativa degli altri Paesi, e sappia muoversi bene sul terreno dell'impianto narrativo, sempre sciolto ed agile, con la dovuta alternanza di pagine decisive e di pagine di piacevole sosta, che servono a rilevare maggiormente il dramma. *Myr vodjasccemu* è la storia dell'accidentato viaggio d'una camionetta sovietica, nella Germania accesa dagli ultimi disperati combattimenti alla vigilia della sconfitta, per trasportare ad un ospedale una giovane donna tedesca che sta per partorire. Le esigenze della guerra, che imporrebbero di non distogliere, in un frangente del genere, uomini e un mezzo solo per ricoverare una donna nemica senza che nulla obblighi a ciò, sono lasciate da parte in nome d'una più alta esigenza di carità e quindi di altruistica pietà che non potremmo non dire cristiane. Di questo sentimento, messo a dura

prova da quanto accade lungo la via, il film si fa forte anche al di sopra della sua effettiva consistenza poetica (molto vi è infatti di precostituito), segno positivo d'un ritorno a temi di spiritualità in una cinematografia che s'era mossa per decenni solo sul piano dell'impegno meramente civile (e l'una cosa non contraddice l'altra, anzi l'arricchisce). *Myr vodjasccemu* è quindi un'altra indicazione sull'atteggiamento dei giovani cineasti sovietici, felicemente attestati, sembra, su una linea di estremo pudore dei propri sentimenti, che li tiene lontani e dalla retorica e dallo schematismo ideologico. (Va inoltre registrato doverosamente che il pubblico del palazzo del cinema ha tributato a *Myr vodjasccemu* uno dei più lunghi e intensi applausi che io ricordi alla mostra veneziana).

Kde reky maji slunce (Cecoslovacchia).

Con molta minor simpatia va guardato invece ad un film come *Kde reky maji slunce* (t.l.: Quando l'albero fiorirà) del cecoslovacco Václav Krska, che porta sullo schermo, a quasi quarant'anni di distanza, un vecchio romanzo di Marie Majerová, « Nejkrasnejsi svet » (t.l.: Il mondo più bello). Dell'illustre narratrice naturalista — una costante, il naturalismo, della tradizione, anche cinematografica, della Cecoslovacchia — il cinema ha preso a spunto diversi romanzi, da *Panenstvi* (Verginità) del 1907 a *Siréna* (Sirena) del 1935. In questo caso il clima politico-sociale in cui sorse nel 1920 il Partito Comunista di quel Paese era visto attraverso l'esperienza d'una ragazza « di buona famiglia », figlia d'un mugnaio, che lascia la casa e la tradizione per andare a Praga a vivere da sola e qui viene convinta alle nuove idee. La descrizione minuta del quadro familiare della ragazza serviva alla Majerová per denunciare l'angusto senso della vita espresso dal vecchio mondo borghese e proporre quindi, come liberante, l'ideologia in cui ella credeva. Che il cinema ceco ritenesse utile ancor oggi il testo e ne volesse trarre un film, è comprensibile; Krska tuttavia, regista, malgrado qualche sua svicolata in direzione « sociale », eminentemente lirico, esploratore di stati d'animo per lo più di tempi andati, in una « recherche » affettuosa non di rado decadente, ha cominciato col collocare la storia in altra epoca, anticipandola dal '20 alla vigilia della prima guerra mondiale. In secondo luogo, la ribellione della protagonista non approda ad una nuova ideologia e ad un conseguente impegno politico; la ragazza conosce idee diverse da quelle dell'ambiente familiare perché si innamora d'un giovane socialista, ma il rapporto con lui è sentimentale, e dettato da ragioni sentimentali il suo abbandono del tetto paterno. Quando arriva a Praga, è scoppiata la guerra e il suo ragazzo parte per

il fronte; attendendo che la bufera passi, ella sarà ospitata dai parenti di lui. Qui il film si chiude, prima che, seguendo le orme della Majerová, la ragazza incontri in città le occasioni per un processo interiore di mutamento ideologico e morale; l'attesa fiduciosa d'un tempo migliore — « quando l'albero fiorirà » — sembra limitarsi dunque alla fine della guerra, senza dilatazioni ulteriori. Ristretto a quest'ambito, il tema della Majerová non esiste più, senza che Krska l'abbia in qualche modo sostituito. Rimane allora una rievocazione, che si aggiunge alle altre sue, d'un tempo passato, con l'accento posto sull'aridità gretta di certo mondo delle vecchie campagne boeme e sulla rivolta, in chiave romantica, e cioè individuale, d'una ragazza sensibile. La forma elaboratissima, sia nella composizione fotografica delle singole inquadrature che nel montaggio molto ricercato, non assurge a stile, e confina l'opera, pur, come s'è detto, dato atto di una accurata realizzazione, nel campo delle esercitazioni figurative prive d'un sigillo di autenticità.

Victim (Gran Bretagna).

Quanto all'inglese *Victim,* Basil Dearden non ha saputo risolversi fra un'indagine asciutta, documentaria, d'un problema sociale e le esigenze di fare un film commerciale intinto di giallo. Il problema sociale è offerto dalla legge vigente in Gran Bretagna per cui l'omosessualità, anche se non manifestata in pubblico (nel qual caso è colpita da qualsiasi legislazione sotto la comune etichetta degli « atti osceni commessi in pubblico ») è un reato. Basta dunque che si sappia che una persona è un anormale perché questa possa venire incriminata. Tale legge, sostiene l'autore del film, favorirebbe i ricattatori. Per dimostrare l'assunto, Dearden ha sviluppato una vicenda d'una certa presa, dove un illustre avvocato, per sgominare un ignoto ricattatore che tiene in pugno molta gente, rischia il suo stesso prestigio, svelando d'esser stato, prima del matrimonio, un omosessuale. Il film è molto britannico nel difendere il diritto di ciascuno alla « privacy » e non può che lasciare perplesso uno spettatore non inglese, dato che, per voler restare ligio al tema, che è quello sulla efficacia sociale o meno di una legge, finisce quasi per scusare o almeno per largamente tollerare un vizio fra i più turpi. Tuttavia, Dearden sembra non voler uscire, alla resa dei conti, dalle corde d'un giallo serrato con tanto di sorpresa finale, a cui l'argomento degli anormali dà un elemento di curiosità in più, un brivido di « spregiudicatezza ». Una buona opera d'artigiano, che finge d'avere qualcosa da dire su un argomento che meriterebbe un'analisi ben più seria.

Per finire, c'è da constatare anche per il 1961 come l'associazione

dei produttori statunitensi che ogni anno pretende di imporre un suo film alla Mostra, sbagli regolarmente i suoi calcoli, non riuscendo a capire che la Mostra diventa un « lancio » controproducente per opere che non abbiano alcuni requisiti minimi. *Bridge to the Sun* (Ponte verso il sole) è uno di questi esempi, e fra i più lampanti. Diretto da un belga quasi esordiente (l'unico suo film prima di questo è il mediocre poliziesco *Meurtre à* 45 *tours,* Assassinio a 45 giri, 1959, da un racconto di Boileau e Narcejac) e che malgrado ciò ha trovato misteriosamente le vie di Hollywood, il film ricalca le caratteristiche-tipo del film biografico che il cinema americano sfornava nell'immediato dopoguerra, con grande frequenza. Da allora, molta acqua è passata sotto i ponti, e Hollywood ha cercato di adeguarsi, anche se in buona sostanza non ha saputo finora arrestare la sua crisi, di fronte allo sviluppo del cinema europeo. Con *Bridge to the Sun,* invece, e per colpa d'un giovane che potrebbe dimostrare un po' di coraggio, si rifà un salto indietro di 15 anni, con una brava Carrol Baker che ricalca le orme delle Greer Garson del '46 e una sceneggiatura che, senza alcuna fantasia, percorre tutti i passaggi obbligati, togliendo ogni sia pur piccola punta polemica e stemperando il tutto nel miglior patetismo. Peccato, ché la situazione — autobiografica — d'una donna americana che, avendo sposato un diplomatico giapponese, visse a Tokio gli anni della guerra, in un comprensibile isolamento fisico e morale, poteva dar luogo a interessanti sviluppi tematici.

Bridge to the Sun (U.S.A.).

Summer and Smoke (U.S.A.)

« Benché i suoi temi siano in potenza tragici », osserva Alan S. Downer a proposito di Tennessee Williams, « le sue commedie sono in realtà patetiche. Ciascuno dei suoi personaggi respinge appassionatamente il momento della luce, rigetta quella conoscenza di sé che potrebbe dare una tragica dignità al suo fallimento » (4). In *Summer and Smoke* (Estate e fumo), che risale al '48, si ritrovano puntuali le caratteristiche negative dell'autore, il suo costruire un dramma su una rilevata figura femminile che però, guardata meglio, è più un caso clinico che un esempio universale, dalla Blanche di *A Streetcar Named Desire* a questa fragile Alma, zitella perdutamente innamorata d'un giovanotto scapestrato, inibita da numerosi complessi, ligia ad un codice morale, e che, chiusa in sé, si nega all'amore fin quando, anche offrendosi senza condizioni, è troppo tardi per riprendere l'uomo amato. Psicologismo e simbolismo si sommano

(4) ALAN S. DOWNER: *Cinquant'anni di teatro americano,* Bologna, Cappelli ed., 1958.

nel rendere freddo il ritratto e letteraria la cornice ambientale, del consueto paese del mitico Sud di Williams. Del resto, la vicenda dell'anima malata — malata, non sofferente — di Alma interessò poco anche gli spettatori teatrali, sia alla prima newyorchese di tredici anni fa sia a quella italiana di due anni or sono. Peter Glenville, regista di teatro che già aveva messo in scena il testo, ce ne ha offerto una edizione seriamente curata, ma non tanto rielaborata in sede di sceneggiatura e di realizzazione da poter superare i difetti intrinseci della commedia. Si apprezza l'ottimo concerto di attori, fra i quali la delicata e sfumata Geraldine Page in una interpretazione memorabile, che riecheggia quella da lei data sulle scene.

E', la selezione americana, il grosso punto negativo, con *Vanina Vanini,* di una Mostra che per il resto, come si è detto, ha diversi punti all'attivo, anche se non ha potuto presentare l'opera d'eccezione.

I film in concorso

YOJIMBO (t.l.: **La guardia del corpo**) — **r.**: Akira Kurosawa - **s. e sc.**: Ryuzo Kikushima e Akira Kurosawa - **f.** (Tohoscope, bianco e nero): Kazuo Miyagawa - **m.**: Masaru Sato - **int.**: Toshiro Mifune (Sanjuro Kuwabatake), Selzaburo Kawazu (Seibei), Isuzu Yamada (Orin, sua moglie), Eijiro Tono (Gonji, il taverniere), Kyo Suzanka (Ushitora), Daisuke Kato (Inokichi), Tatsuya Nakadai (Unosuke), Kamatari Fujiwara (Tazaemon), Takashi Shimura (Tokuemon, fabbricante di « sake »), Ikio Sawamura (Hansuke), Yoko Tsukasa (Nui, moglie del contadino) - **p.**: Tomoyuki Tanaka e Ryuzo Kikushima per la Toho Co. Ltd. e la Akira Kurosawa prod. - **o.**: Giappone.

TU NE TUERAS POINT (Non uccidere) — **r.**: Claude Autant-Lara - **s.**: Jean Aurenche - **sc.**: Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Autant-Lara - **f.**: Jacques Natteau - **scg.**: Max Douy - **m.**: canzone « L'amour et la guerre » cantata da Charles Aznavour - **int.**: Laurent Terzieff (Jean-François Cordier), Horst Frank (Adler), Suzanne Flon (la madre di Cordier), Mica Orlovic, Marjan Lovric, Ivo Jaksic, Vladeta Dragutinovic - **p.**: Moris Ergas per la Lovcen film di Belgrado e la Gold Film Anstalt di Vaduz - **o.**: Jugoslavia-Liechtenstein - **d.**: Columbia-CEIAD.

LA FILLE AUX YEUX D'OR (La ragazza dagli occhi d'oro) — **r.**: Jean-Gabriel Albicocco - **s.**: dal racconto di Honoré de Balzac (del ciclo « I tredici ») - **sc.**: Pierre Pelegri e Philippe Dumarcay - **f.**: Quinto Albicocco - **scg.**: J. d'Ovidio - **m.**: Narciso Yepes - **int.**: Marie Laforet (la « ragazza dagli occhi d'oro »), Paul Gueurs (Henri Marsay), Françoise Prevost (Eleonore San-Real), Jacques Verlier (Paul Mannerville), Françoise Dorleac (Katia, la modella) - **p.**: Gilbert de Goldschmidt per la Madeleine Films - **o.**: Francia - **d.**: Warner Bros.

SAMSON (t.l.: **Sansone**) — **r.**: Andrzej Wajda - **s.**: dal romanzo di Kazimierz Brandys - **sc.**: Kazimierz Brandys e Andrzej Wajda - **f.** (Dyaliscope, bianco e nero): Jerzy Wojcik - **scg.**: Leszek Wajda - **m.**: Tadeusz Baird - **int.**: Serge Merlin (Jakub Gold detto « Samson »), Alina Janowska (Lucyna), Jan Ciecierski (signor Malina), Elzbieta Kepinska (Kazia), Tadeusz Bartosik (Pankrat), Wladyslaw Kowalski (il giovane prigioniero), Beata Tyszkiewicz (Stasia), Irena Netto (la madre), Jan Ibbel (Genio) - **p.**: gruppi « Droga » e « Kadr » associati, per la Film Polski - **o.**: Polonia.

BANDITI A ORGOSOLO — **r., f., p.**: Vittorio De Seta - **s.** e **sc.**: Vera Gherarducci e Vittorio De Seta - **scg.**: naturale, ambientata da Elio Balletti - **m.**: Valentino Bucchi - **int.**: autentici pastori sardi, fra i quali Michele Cossu (Michele Jossu), Peppeddu Cossu (Peppeddu Jossu), Vittorina Pisano (Mintonia, la ragazza) - **d.**: Titanus - **o.**: Italia.

KDE REKY MAJI SLUNCE (t.l.: **Il giorno in cui l'albero fiorirà**) — **r.**: Vaclav Krska - **s.**: dal romanzo « Nejkrasnejsi svet » (Il mondo più bello) di Marie Majerova (1923) - **sc.**: Vaclav Krska e Jiri Cirkl - **f.**: Josef Illik - **scg.**: Bohumil Kulic - **m.**: Jarmil Burghauser - **int.**: Bedrich Vrbsky (il mugnaio Bilansky), Zuzanna Fisarkova (Lenka, sua figlia minore), Jaroslava Ticha (Marie, sorella maggiore di Lenka), Bohumila Myslikova (Anna, altra sorella di Lenka), Karel Hlusicka (Tonik, fratello di Lenka), Gabriela Vranova (Betka, amante di Tonik), Vilém Besser (Jiri Hladik), Ludek Munzar (Borek), Jan Pohan (Jarus) - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia.

SUMMER AND SMOKE (Estate e fumo) — **r.**: Peter Glenville - **s.**: dal dramma di Tennessee Williams - **sc.**: James Poe e Meade Roberts - **f.** (Panavision, Technicolor): Charles Lang jr. - **scg.**: Hal Pereira e Walter Tyler - **cost.**: Edith Head - **m.**: Elmer Bernstein - **int.**: Geraldine Page (Alma Winemiller), Laurence Harvey (John Buchanan), John McIntire (il dottor Buchanan, suo padre), Malcolm Atterbury (reverendo Winemiller, padre di Alma), Una Merkel (signora Winemiller, madre di Alma), Rita Moreno (Rosa Zacharias), Thomas Gomez (suo padre), Pamela Tiffin (Nellie Ewell), Casey Adams (Roger Doremus), Earl Holliman (il commesso viaggiatore) - **p.**: Hal Wallis per la Paramount - **o.**: U.S.A. - **d.**: Paramount.

VANINA VANINI — **r.**: Roberto Rossellini - **s.**: dal racconto di Stendhal (dalle « Cronache italiane ») - **sc.**: Roberto Rossellini, Diego Fabbri, Franco Solinas, Antonello Trombadori - **f.** (Technicolor): Luciano Trasatti - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **m.**: Renzo Rossellini - **int.**: Sandra Milo (Vanina Vanini), Laurent Terzieff (Pietro Missirilli), Paolo Stoppa (principe Vanini, padre di Vanina), Martine Carol (principessa Vitelleschi), Isabelle Corey (Clelia), Fernando Cicero (Saverio Pontini), Nerio Bernardi (Cardinale Savelli), Carlo Tamberlani, Antonio Pierfederici - **p.**: Moris Ergas per la Zebra Film di Roma e la Orsay Films di Parigi - **o.**: Italia-Francia.

MYR VODJASCCEMU (t.l.: **Pace a chi entra**) — **r.**: Aleksandr Alov e Vladimir Naumov - **s.** e **sc.**: Aleksandr Alov, Vladimir Naumov, Leonid Zorin - **f.**: A. Kuznetzov - **m.**: N. Karetnikov - **int.**: V. Avdjushko, A. Demjanenka, S. Hitrov, L. Shaporenko - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S.

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (L'anno scorso a Marienbad) — **r.**: Alain Resnais - **s.** e **sc.**: Alain Robbe-Grillet - **f.** (Dyaliscopé): Sacha Vierny - **scg.**: Jacques Saulnier - **m.**: Francis Seyrig - **mo.**: Henri Colpi e Jasmine Chasney - **int.**: Giorgio Albertazzi, Delphine Seyrig, Sacha Pitoëff, Pierre Barbaud, Françoise Bertin, Wilhelm von Deek, Luce Garcia-Ville, Hélèna Kornel, Jean Lanier, Gérard Lorin, Davide Montemury, Gilles Queant, Françoise Spira, Karin Toeche-Mittler, Gabriel Werner - **p.**: Pierre Courau e Raymond Froment per Terra Film-Société Nouvelle des Films Corcoran-Precitel-Como-Films-Argos-Films-Les Films Tamara-Cinetel-Silver-Films-Cineriz - **o.**: Francia-Italia - **d.**: Cineriz.

IL BRIGANTE — **r.** e **sc.**: Renato Castellani - **s.**: dal romanzo di Giuseppe Berto - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Nino Rota - **int.**: Adelmo Di Fraia (Michele Rende), Francesco Seminario (Nino Stigliano), Mario Ierard (Pataro), Giovanni Basile (l'appuntato Fimiani), Serena Vergano (Miliella, sorella di Nino), Giulia Ricadi (Anna Filippini), Elena Gestito (la madre di Nino), Francesco Mascaro (Bovone), Angela Sirianni (la nonna di Nino), Salvatore Moscianese (don Francesco Tomea), Renato Terra - **p.** e **d.**: Cineriz.

BRIDGE TO THE SUN (Ponte verso il sole) — **r.**: Etienne Perier - **s.**: dal romanzo autobiografico di Gwen Terasaki - **sc.**: Charles Kaufman - **f.**: Marcel Weiss, Seiichi Kizuka, Bill Kelly - **scg.**: Hiroshi Mizutani - **m.**: Georges Auric

- **int.**: Carroll Baker (Gwen), James Shigeta (Hidenari Terasaki, suo marito), James Yagi (Hara), Emi Florence Hirsch (Mariko, loro figlia, da bambina), Nori Elizabeth Hermann (Mariko, da ragazzina) - **p.**: Jacques Bar per la Cité Films e la Metro-Goldwyn-Mayer - **o.**: U.S.A.-Francia - **d.**: M.G.M.

VICTIM — **r.**: Basil Dearden - **s. e sc.**: Janet Green e John McCormick - **f.**: Otto Heller - **scg.**: Alex Vetchinsky - **m.**: Philip Green - **int.**: Dirk Bogarde (Melville Farr), Sylvia Syms (Laura, sua moglie), Dennis Price (Calloway), Anthony Nicholls (Lord Fullbrook), Peter Copley (Paul Mandrake), Norman Bird (Harold Doe), Peter McEnery (Barrett), Donald Churchill (Eddy) Derren Nesbitt (il biondino), John Barrie (l'ispettore Harris), John Cairney (Bridie), Alan MacNaughtan (Scott Hankin), Nigel Stock (Phip), Frank Pettitt (il barman), Mavis Villiers (Madge), Charles Lloyd Pack (Henry), Hilton Edwards (P.H.), David Evans (Mickey), Noel Howlett (Patterson), Margaret Diamond (Miss Benham), Alan Howard (Frank), Dawn Beret (Sylvie) - **p.**: Michael Relph e Basil Dearden per la Allied Film Makers - **o.**: Gran Bretagna - **d.**: Rank.

IL GIUDIZIO UNIVERSALE — **r.**: Vittorio De Sica - **s. e sc.**: Cesare Zavattini - **f.** (bianco e nero, sequenza finale in Eastmancolor): Gabor Pogany - **scg.**: Pasquale Romano - **arredamento e cost.**: Elio Costanzi - **coreografia**: Ugo Dell'Ara - **m.**: Alessandro Cicognini (canzone « Na musica » di Modugno-Pugliese) - **int.**: Vittorio Gassman (Cimino), Renato Rascel (Coppola), Elli Davis (la ragazza bionda), Fernandel (il vedovo), Ernest Borgnine (il ladro), Akim Tamiroff (il reg. teatrale), Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (i due disoccupati), Georges Rivière (Gianni), Paolo Stoppa (Giorgio), Anouk Aimée (Irene, sua moglie), Maria Pia Casillo (la cameriera), Don Jaime de Mora y Aragon (l'ambasciat.), Melina Mercouri (la signora straniera), Nino Manfredi (il cameriere), Vittorio De Sica (l'avvocato difensore), Silvana Mangano (signora Matteoni), Jack Palance (suo marito), Lamberto Maggiorani (il povero), Gaddo Treves, Princess Karamann, Andreina Pagnani, Alberto Bonucci (ospiti di casa Matteoni), Mike Bongiorno (se stesso), Lilly Lembo (la annunciatrice della tv), Eleonora Brown (Giovanna), Lino Ventura (suo padre), Elisa Cegani (sua madre), Sergio Iossa (Luca), Alberto Sordi (il trafficante di bambini), Jimmy Durante (l'uomo dal gran naso), Domenico Modugno (il cantante), Eugenio Cuomo (il bambino del pomodoro), Marisa Merlini (sua madre), Giuseppe Janigro (la Personalità), Giuseppe Porelli (l'accompagnatore della Personalità), Mario Abussi, Holmsted Remington, Nando Angelini, le Peters Sisters, Giacomo Furia, Regina Bianchi, i Bonos, Ottavio Bugatti, Ugo D'Alessio, Eugenio Maggi, Teresa De Vita, Pietro De Vico, Enzo Petito, Luigi Reder, Agostino Salvietti, Giuseppe Iodice, Mario Passante, Nello Ascoli, Alfredo Melidoni, Vittorio Bottoni, Alberto Castaldi, Pasquale Gennamo, Nino Di Napoli, Alberto Barbieri Albani, Pasquale Cutolo, Eliana De Sabata, Arturo Lattanzio, Antonio Rispoli, Mario Siniscalco, Gennaro Rotondo, Vincenzo De Rosa, Carmine Ferrari, Alfio Vita, Alfredo Patierno, Pilade Collaveri e la voce di Nicola Rossi-Lemeni (la « Gran Voce ») - **p.**: Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis di Roma e la Standard Film di Parigi - **o.**: Italia-Francia - **d.**: De Laurentiis.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

La Giuria della XXII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia — composta da Filippo Sacchi (Italia), presidente; Lev Arnstham (U.R.S.S.), Jean de Baroncelli (Francia), Giulio Cesare Castello (Italia), John Hubley (U.S.A.), Leopoldo Torre Nilsson (Argentina), Gian Gaspare Napolitano (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

« Leone d'oro » (a maggioranza): *L'année dernière à Marienbad* di Alain Resnais (Francia) « per il suo contributo al linguaggio cinematografico e lo splendore stilistico di un mondo in cui realtà ed immaginazione coesistono in una nuova dimensione spaziale e temporale »;

Premio speciale della giuria, destinato al film che presenti qualità di originalità e novità: *Myr vodjasccemu* (t.l.: Pace a chi entra) di Aleksandr Alov e Vladimir Naumov (U.R.S.S.);

Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile: Toshiro Mifune per *Yojimbo* (t.l.: La guardia del corpo) di Akira Kurosawa (Giappone);

Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile: Suzanne Flon (Francia) per *Tu ne tueras point* di Claude Autant-Lara (Jugoslavia);

Premio « Opera prima »: *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta (Italia).

* * *

La Giuria dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma) — composta da Jean Debongnine (Belgio), presidente; Giacinto Ciaccio (Italia), Hector Ezcurra (Argentina), Pierre Goursat (Francia), Wiltrud Meinzinger (Germania occ.), Jean Poitevin (Canada), Björn Rasmussen (Danimarca), membri; Stefan Bamberger, consigliere ecclesiastico — ha assegnato il Premio, destinato al film che per la sua ispirazione e la sua qualità contribuisce, nel modo migliore, al progresso spirituale e allo sviluppo dei valori umani, a *Il posto* di Ermanno Olmi (Italia) che « contrastando con una rappresentazione troppo spesso falsa e pessimistica della vita, si fa interprete, al contrario, di una condizione umana descritta con intima partecipazione, rispetto della verità, delicatezza d'accenti e vivo senso poetico ».

* * *

La Giuria del Premio San Giorgio, istituito dal Centro Culturale « G. Cini » di Venezia — composta da Francesco Carnelutti, presidente; Piero Bargellini, Luigi Chiarini, Piero Gadda Conti, Mario Pomilio, membri; Vittore Branca, segretario — ha assegnato il « San Giorgio d'argento » per il film a soggetto a *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta (Italia), riconosciuto « un'autentica opera d'arte »; il « San Giorgio di bronzo » per i documentari a *Assembly Line* di Morton Helling (U.S.A.); non ha assegnato per quest'anno il premio per il film per ragazzi.

* * *

Il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani ha come ogni anno assegnato due premi: il Pasinetti e quello della Critica.

Per referendum fra tutti i soci presenti a Venezia il Premio Pasinetti, destinato al miglior film straniero, è andato a *Myr vodjasccemu* (t.l.: Pace a chi entra) di Aleksandr Alov e Vladimir Naumov (U.R.S.S.).

La Giuria del Premio della Critica, per il miglior film della sezione informativa — composta da Claudio Bertieri, Marcello Clemente, Morando Morandini, Giorgio Moscon, Corrado Terzi — ha assegnato il premio a *Il posto* di Ermanno Olmi (Italia).

* * *

La Giuria del Premio della F.I.C.C. (Federazione Italiana Circoli del Cinema) — composta da Sergio Andreotti, Guido Aristarco, William Azzella, Libero Bizzarri, Giorgio Moscon, Enrico Rossetti, Ezio Stringa — ha assegnato a maggioranza il diploma e la medaglia d'oro per il film più anticonformista a *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta (Italia).

* * *

La Giuria del Premio Città di Imola — composta da Giulio Cattivelli, G.B. Cavallaro, Guido Fink, Giacomo Gambetti, Tino Ranieri — ha assegnato la Coppa per il miglior film italiano a *Il posto* di Ermanno Olmi.

* * *

La Giuria del Premio Cineforum, promosso dalla Federazione Italiana Cineforum — composta da G.B. Cavallaro, Francesco Dorigo, Natal Mario Lugaro, Alberto Pesce, Sandro Zambetti — ha assegnato il premio a *Cronique d'un été* di Jean Rouch (Francia).

* * *

La rivista « Cinema nuovo » ha assegnato, per referendum fra i suoi collaboratori, la Targa d'oro. Premio Cinema Nuovo 1961, a *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta (Italia). Lo stesso referendum ha indicato come migliore attrice Geraldine Page per *Summer and Smoke* (Estate e fumo) di Peter Glenville (U.S.A.) e miglior attore Toshiro Mifune per *Yojimbo* (Giappone).

* * *

La Giuria del Premio « Antonio Jannotta », istituito dall'A.I.R.P. e dall'A.N.I.C.A. — giuria composta da Enzo Cagnato, Enrico Giannelli, Piero Piva — ha assegnato il premio a *L'uomo in grigio,* disegno animato di Zac (Italia).

* * *

Il Premio C.I.D.I.S. (Centro Internazionale Studi Giuridici Stampa Spettacolo) per il miglior film sul piano dei valori morali e sociali è stato assegnato a *Tu ne tueras point* di Claude Autant-Lara (Jugoslavia).

* * *

La Giuria della F.I.P.R.E.S.C.I. (Federazione internazionale della stampa cinematografica) ha assegnato il suo premio, destinato a valorizzare un film ignorato dalla giuria ufficiale, a *Il brigante* di Renato Castellani (Italia).

Nell'informativa un posto per Olmi

di GUIDO CINCOTTI e TINO RANIERI

Una selezione ricca, nutrita, largamente rappresentativa di un buon numero di paesi produttori, abbastanza varia nella tematica e nelle tendenze di cui ha offerto documentazione, sufficientemente sostenuta nel tono ed elevata nel livello medio, priva di rivelazioni sensazionali ma non avara d'incontri fruttuosi e soprattutto quasi del tutto libera d'ingombrante zavorra: queste le caratteristiche più evidenti della mostra informativa di quest'anno, che è parsa quindi ripetere con coerente fedeltà i tratti salienti della mostra principale. Non che tutto sia stato di piena soddisfazione, né che tra i ventisette film della rassegna siano mancate le opere sprovviste di un minimo di validità artistica o quanto meno d'interesse culturale; o che la funzione ampiamente informativa che alla rassegna, per definizione, compete, sia apparsa pienamente assolta senza lacune o dimenticanze più o meno accettabili: ma le deprecabili esclusioni, le ingiustificate ammissioni sono state contenute entro limiti assai ristretti, di maniera che il tono generale è risultato sufficientemente serio e impegnativo, e poche volte il critico, inchiodato quotidianamente alla sua poltrona in sala di proiezione, ha avuto la sensazione — purtroppo frequente in altre occasioni — di star perdendo il proprio tempo.

Ci soffermammo abbastanza a lungo l'anno scorso, tracciando un rendiconto dell'informativa del '60, sui compiti che il regolamento e la logica attribuiscono alla rassegna, e sulla sua funzione di utile complemento della mostra principale, di efficace pietra di paragone, d'inevitabile stimolo, di necessaria confrontazione tra le scelte ufficiali e le effettive presenze, nonché di riassuntivo bilancio di tutta la lunga stagione dei festival internazionali. Tali compiti ci è parso che quest'anno si sia cercato di assolvere con sufficiente buona volontà e larghezza di vedute, cui può anche aver dato una mano la congiuntura, come suol dirsi, favorevole offerta da una stagione un po' più brillante e varia del consueto. Sta di fatto che le ventisette proiezioni dell'informativa hanno coinvolto ben sedici paesi — una cifra record, crediamo — tra i quali non mancavano quelli che — come l'India o Formosa o la Corea o la Grecia o la Jugoslavia — per recente iniziazione cinematografica, o per scarsa produttività, o ancora per il modesto livello solitamente attinto dalla produzione media, ben raramente hanno modo di vedersi rappresentati a una competizione internazionale. Si può certo lamentare che in un così vasto coro di presenze non si siano potute ascoltare le voci di paesi come la Svezia (con

la quale Venezia sembra non avere molta fortuna) o la Germania e la Spagna, che pur nello squallore della produzione corrente annoverano di tanto in tanto qualche « exploit » degno di considerazione, o qualche altro paese dell'oriente europeo — oltre alle solite Polonia, Cecoslovacchia e URSS — di cui è sempre interessante seguire l'evoluzione così sul piano dei contenuti come su quello dei modi espressivi; ma poichè ignoriamo le ragioni di tali assenze non possiamo farne una colpa agli organizzatori. Così pure la scarsezza, anche quest'anno constatata, di opere già presentate con successo nelle precedenti rassegne internazionali può in parte spiegarsi con la circostanza che alcune di esse erano già state divulgate in Italia, o sono comunque già incluse nei listini di distribuzione della nuova stagione cinematografica. Ci limiteremo quindi, sicuri di poterlo fare in coscienza, ad imputare a inerzia o a malinteso conformismo dei responsabili della Mostra la mancata presentazione di due soli film: *Viridiana* di Buñuel e *Madre Giovanna degli angeli* di Kawalerowicz; due opere che, suscitatrici a Cannes di polemiche accese e di assai discordanti opinioni, firmate comunque da due registi di notorietà internazionale, fregiate per di più di varii riconoscimenti, e infine destinate con tutta probabilità ad essere escluse dagli schermi italiani, meritavano senza dubbio alcuno di trovare, in una Venezia che davvero intenda essere porto franco ad approdi culturali non inceppati da preclusioni ideologiche, una loro tribuna.

Ciò detto, e dopo aver ribadito che quella di quest'anno va comunque annoverata tra le migliori « Informative » che la situazione del mercato consentisse di mettere in piedi, possiamo tentare un rapido esame delle opere esposte, avvertendo il lettore che in questo esame divideremo il compito con il collega Tino Ranieri, seguendo un criterio di suddivisione geografica: a lui toccherà parlare dei film dei paesi extra-europei, a noi di quelli presentati dai paesi del vecchio continente.

Tra i quali la parte del leone hanno fatto, come spesso capita e com'è naturale in rapporto alla preminenza numerica e qualitativa della loro produzione, Italia e Francia, presenti ciascuna con tre opere.

Molto si è scritto e polemizzato riguardo alla partecipazione italiana, affidata a tre esordienti e apparsa in generale assai meglio rappresentativa, che non la selezione ufficiale, di quel processo di svecchiamento e di ricerca ch'è in atto del nostro cinema. Senza entrare nel merito della polemica — se cioè sia stato saggio affidare la nostra presenza nel concorso a personalità illustri ma in palese declino come quelle di De Sica, Rossellini, Castellani, o non convenisse meglio puntare su un « team » di esordienti, a testimonianza della vitalità e delle capacità di recupero della nostra tradizione cinematografica — possiamo senz'altro affermare che la partecipazione dei giovani, impegnati in esperienze coraggiose, spesso condotte in solitaria e stimolatrice indipendenza, ha dato un tono alle giornate veneziane, costituendo uno dei punti di forza e di maggior attrazione dell'intera rassegna. Tale giudizio non va limitato ai soli film dell'informativa, ma è suffragato altresì dall'esito felice del film di De Seta, riuscito fortunosamente a inserirsi nella competizione ufficiale (e del quale, quindi, non tocca a noi di parlare) nonché da altre due opere — *Un giorno da leoni* di Nanni Loy e *All'armi, siam fascisti!* del trio Del Fra-Mangini-Micciché — presentate ai margini della Mostra e perciò anch'esse escluse

da questa nostra rassegna — ma delle quali ci proponiamo di parlare in sede opportuna — le quali tutte assieme han costituito una delle più ricche e felici selezioni che siano mai state presentate, negli ultimi anni, a una competizione cinematografica, e hanno convenientemente bilanciato anche nell'estimazione degli stranieri l'esito brillante conseguito dai nostri film esibiti in concorso.

Tiro al piccione (Italia).

Spiace tuttavia dover escludere da questo giudizio generalmente e largamente positivo uno dei tre film che han rappresentato l'Italia nell'informativa, e verso il quale tutta la simpatia che comunque va volentieri rivolta agli esordienti, specie se affrontano argomenti d'impegno attuale, non è sufficiente a catturare l'indulgenza del critico. *Tiro al piccione* di Giuliano Montaldo — già assistente e collaboratore di Gillo Pontecorvo, Francesco Maselli, Carlo Lizzani e di altri giovani registi impegnati — è un'opera ambiziosa e al tempo stesso mancata: mancata nella misura appunto in cui le ambizioni generose che erano alla base della sua concezione sono andate frustrate in sede realizzativa. Intento del regista era di raccontare l'odissea spirituale di un giovane, che, spinto da una indistinta inquietudine morale prima che nazionalistica a imbrancarsi con i disperati drappelli dei fascisti di Salò, assiste con stupore ed angoscia al crollo repentino dei suoi ideali, e al momento della disfatta definitiva, atterrito da quel che accade intorno a lui, incapace di intravvedere una possibilità di riscatto, privo com'è di fede e di forza morale, si uccide. Suggestivo personaggio, che nel romanzo autobiografico di Giose Rimanelli, ispiratore del film, riesce ad assumere il rilievo di una creatura viva e plausibile; ma che nel film appare appiattito e sfocato, privato di ogni credibilità, atono e impassibile di fronte agli eventi e perciò non drammatico. Rinunziando a caratterizzare il suo personaggio, a indicarne i moventi, seguirne le reazioni, giustificarne il gesto finale, Montaldo punta piuttosto sulla creazione del vasto quadro d'assieme, sulla squallida epicità di una « Gottendämmerung » esistenziale incontro alla quale il fascismo morente va deliberatamente incontro; e cerca di far scoccare la scintilla della pietà e della simpatia verso un mondo così palesemente e disperatamente dannato. Non diremo che in questo egli fallisca completamente lo scopo, e che le pagine finali, quello stanco e disperato arrancare dei superstiti tra la neve, verso una sorta di terra promessa destinata a restare un miraggio, non abbia una suggestiva suadenza; ma si tratta di frammenti di valore meramente registico, che non salvano la debolezza strutturale del racconto cinematografico e l'inconsistenza drammatica non solo del personaggio principale, ma anche di quelli di contorno, ridotti nei limiti di una grezza schematizzazione se non addirittura — come avviene per la figura femminile — avvolti da un'assurda coloritura fumettistica.

Accattone (Italia).

Solidamente raccontato è invece *Accattone,* primo tentativo registico di uno dei più inquietanti scrittori del nostro tempo. Già altre volte il mondo pasoliniano, quello squallido universo sub-umano di cui si nutre la sua ispirazione di letterato aveva trovato la via di una traduzione cinematografica; e quasi sempre la traduzione era parsa risolversi in termini di una superficiale riproduzione, di una compiaciuta illustrazione dei più esteriori motivi dello scrittore che lasciava sostanzialmente eluso l'autentico sostrato umano del suo mondo, la dolorosa carica drammatica dei suoi personaggi. *Accattone* risulta, al contrario, il meno letterario tra i film pasoliniani, il più direttamente risolto

in termini di linguaggio visivo, pur conservando in piena misura i segni di una personalità coerente con se medesima. Vogliamo dire che Pasolini ha compreso abbastanza la impossibilità di una traduzione che non tenga conto delle specifiche peculiarità di linguaggio e ad esse non si adatti conseguentemente: e ha concepito il suo film come storia di figure plasticamente disegnate, in cui, ad esempio, il dialogo non è più considerato elemento espressivo precipuo ma, pur conservando il tipico sapore pasoliniano, fa da supporto complementare a un linguaggio pianamente ma integralmente visivo. La storia di Accattone, quindi, e dei suoi miserrimi compagni di avventura, se somiglia coerentemente alle molte già narrate dallo scrittore, del quale il mondo poetico vi si riflette con compiutezza, appare però una storia perfettamente cinematografica, in cui è bruciato quasi ogni residuo letterario a vantaggio di una ricerca eminentemente visiva. Questo è un merito incontestabile dello scrittore-regista, che in *Accattone* appare soprattutto e, diremmo, unicamente regista. Che in tale veste poi egli pervenga a una piena riuscita, è discorso diverso. *Accattone* soffre infatti di varie limitazioni, che non imputeremo a inesperienza dell'autore — il quale anzi appare conscio dei proprii limiti e ad essi si attiene con abilità senza forzare un discorso tecnico che gli sfuggirebbe di mano — ma riguardano invece il contenuto spirituale dell'opera, cioè l'autenticità di atteggiamento morale — né si fraintenda l'accezione del vocabolo — dell'autore nei confronti della materia trattata. Perché la sordida storia di Accattone acquisti un senso, perché questo mondo al limite dell'abbrutimento totale in cui il personaggio alligna si componga in efficacia di rappresentazione e istituisca un rapporto di natura etica con chi ne segue lo squallido dramma, non è sufficiente il procedimento descrittivo rigorosamente realistico e programmaticamente distaccato seguito dal regista: i moduli del primo neorealismo, che Pasolini vuol rinverdire, non si attagliano a questa materia così grondante di sollecitazione, a questi personaggi così tipicizzati, non problematici in sé ma che postulano una problematica a cui l'obbiettività neorealistica rimaneva estranea. Accattone e i suoi compagni, piuttosto che venir ritratti «hic et nunc», pretendono invece un giudizio proiettato al di là della loro contingente avventura: solo a questo patto la loro fosca vicenda si aprirà sia pur a uno spiraglio di livida luce. A noi sembra che Pasolini abbia avvertito una tale esigenza, ma non abbia saputo chiaramente soddisfarla se non in taluni troppo rapidi squarci: tra i quali indicheremmo la sequenza del barcone-balera, che perciò risulta la più compiuta del film, una delle poche in cui il protagonista acquisti una dimensione umana. Più spesso, il regista ricorre a espedienti poco convincenti e talora ingenui: tra i quali va annoverato, a nostro avviso, l'impiego dei Concerti brandeburghesi a commento dell'azione, trovata — questa sì — intellettualista e che finisce per apparir didascalica; così come i rapporti di Accattone con Stella, se dan luogo talvolta alle pagine poetiche del film, rischiano in definitiva di far scivolare l'opera sul piano inclinato di un romanticismo che appare per lo meno curioso in Pasolini, se non approdano addirittura a un moralismo piuttosto scoperto. E il sogno premonitore di Accattone, quell'incubo popolato di immagini angosciose, è una frattura stilistica grave, un cedimento di gusto che non si spiega se non con la preoccupazione di creare un «background» spirituale, un alibi morale al personaggio: che in tale direzione è tanto meglio definito, invece, dal conciso, agghiacciante finale.

Opera dunque, questa di Pasolini, tutt'altro che risolta sul piano espressivo e su quello del gusto — i cui limiti riflettono in definitiva con puntuale fedeltà i limiti dello scrittore —; ma tuttavia meritevole di attenta considerazione per la serietà dell'impegno registico e la ricchezza di fermenti spirituali che la animano.

Il posto (Italia). Se Pasolini appare impegnato, nel film come nei romanzi, a cantare la fosca elegia di un sottoproletariato urbano a cui sembra negato ogni riscatto morale, Ermanno Olmi, con *Il posto,* si fa invece l'aedo di un piccolo proletariato, anch'esso suburbano, che tende a diventare borghesia cittadina. Il suburbio romano è il luogo deputato del primo; il secondo poggia invece la sua attenzione sulla periferia milanese, su quella cintura di borgate gravitanti attorno alla capitale industriale, calamitate per sempre più ampio raggio dal potere centripeto della metropoli. Un sole calcinante illumina l'atonia fisica e spirituale dei torvi eroi pasoliniani: l'attivismo impersonale dei personaggi di Olmi pare invece trarre alimento al contatto un po' vischioso delle albe brumose e dei nebbiosi crepuscoli milanesi. La disperazione di Pasolini è solare, mediterranea ed antica, tanto quanto il pessimismo di Olmi appartiene a una moderna civiltà delle macchine. Definiti così, sommariamente, i tratti differenzianti dei due autori, si deve convenire che attraverso la nebbiosa cornice del suo racconto Olmi attinge una cristallina chiarezza di visione, si traccia un esile ma sicuro sentiero attraverso il quale perviene alla piena rappresentazione di un mondo amorevolmente studiato. Il film procede per rapidi segni, esili pennellate che paiono poste quasi con sbadata attenzione, ma rispondono invece a una premeditata costruzione concettuale, a cui tuttavia non è estranea un'amorosa partecipazione del sentimento. La incantevole sorpresa del film — ma relativa per chi conosceva l'opera documentaristica di Olmi, quel suo costante ricercare attraverso i grandi macchinismi industriali e le elaborate impalcature tecnicistiche, il cuore semplice dell'uomo — consiste nella naturalezza e, diremmo, nella felicità con cui i tratti lievi e sparsamente diffusi del disegno si compongono in un ritratto unitario, le notazioni infine, quasi furtive, molte delle quali paiono appartenere alla sfera di quella psicotecnica che il regista bonariamente satireggia, si rivelano elementi essenziali della composizione narrativa. Con simile procedimento nasce il grigio eroe del film, e acquista un'identità e un rilievo a misura che la sua individualità viene a contatto, e si scontra, con l'anonimo automatismo del mondo nel quale vuole inserirsi, ma dal quale in definitiva dovrà lasciarsi assorbire; sì che egli appare pienamente definito nel momento stesso in cui il suo appiattimento è diventato completo, ci si fa del tutto familiare e fratello proprio quando la sua collocazione in una casella minuscola dell'ingranaggio diviene ineluttabile.

Il procedimento divisionistico seguito da Olmi lo espone certo a qualche rischio, di cui il più avvertibile — e due o tre esempi, nel film, ne offrono già più che un sospetto — è quello di un bozzettismo un po' lezioso, di un frammentismo che disperda l'osservazione realistica in un compiacimento sornione e il dettaglio intuito con freschezza in elaborata premeditazione. Ma se può apparire sforzato e troppo freddamente costruito l'episodio del veglione di fine d'anno, oppure intriso di sgradevole gusto zavattiniano quello della caccia alle scrivanie, più spesso invece la delicatezza con cui Olmi riesce a dire il suo

amaro discorso, l'umorismo pietoso di cui sa impregnare il dramma inespresso del suo inconsapevole eroe, la solidarietà inavvertita, che senza forzare costringe a istituire tra lui e noi, appaiono mirabilmente rispondenti a una genuina visione della vita. Questa nuova e più sottile allegoria dei tempi moderni che quasi inavvertitamente Olmi ci offre ha la lucida e fredda precisione di un'analisi spettroscopica, ma pure l'incanto sottile di una poetica fantasia.

Chronique d'un été (Francia).

Delle tre opere costituenti la selezione francese, *Chronique d'un été* di Jean Rouch e Edgar Morin è l'unica che abbia realmente offerto stimoli all'interesse, trasferendolo da un piano puramente cinematografico a una più vasta sfera di valori sociali, psicologici e ampiamente umani. Forte delle sue precedenti esperienze in campo sociologico e documentario (che non cominciano con i noti *Moi un noir* e *La pyramide humaine,* ma si rifanno a *Les fils de l'eau,* straordinario documentario etnografico sull'alto Sudan, che ricordiamo di aver visto a Venezia sei anni fa), e appoggiandosi al rigoroso metodo sperimentale di Edgar Morin, Rouch ha questa volta abbandonato ogni parvenza di finzione narrativa, aggredendo un tema d'interesse umano e sociale secondo un metodo d'indagine di grande efficacia suggestiva. Le condizioni di vita di un gruppo abbastanza eterogeneo di persone, il modo in cui ciascuno di essi — un operaio, una segretaria, uno studente, una « cover girl », una coppia d'impiegati, una ebrea sopravvissuta ai campi di sterminio, un negro — cerca di conseguire un minimo di benessere materiale e spirituale nella compagine sociale di cui è parte, il loro atteggiamento di fronte ai problemi più vistosi dell'attualità contemporanea, la documentata risposta che essi danno alla domanda semplice e insidiosa « Sei felice? »: questo tema viene affrontato con onestà e spregiudicatezza, lasciandone lo svolgimento alla immediatezza delle reazioni degli stessi intervistati, autori e protagonisti a un tempo della loro storia. Il film di Rouch s'inserisce in quel genere di film-documento, di inchiesta estemporanea che da qualche anno, auspice anche la televisione, è stato più volte tentato, con maggiore o minor successo, in varii paesi; ma mentre si differenzia dagli esperimenti americani tipo *Shadows* e *The exiles* per la rinunzia assoluta a ogni canovaccio narrativo, o da quelli inglesi tipo *We Are the Lambeth Boys* per il fatto di centrare il suo obiettivo sulla psicologia individuale anziché su quella di gruppo, appare per converso assai lontano dalle inchieste-intervista a cui soprattutto la televisione ci ha abituato, in virtù del rilevante impegno umano che è alla sua base e che gli consente di superare i limiti del freddo studio statistico. Rouch e Morin non si limitano a registrare, col sistema consueto del teleobiettivo e della « camera sotto l'impermeabile », le reazioni dei loro intervistati al tema dato, ma assai spesso penetrano col corto fuoco nell'intimità del loro « entourage », raccogliendo gruppetti di due o tre elementi, o componendo « totali » collettivi nei quali ciascuno discute e giudica le esperienze altrui, le integra, le sconfessa o le avvalora, istituendo una mutualità d'interessi che porta, lungo il corso del film, a una progressiva scoperta l'uno dell'altro, a una reciproca conoscenza spirituale. E in questo gioco della verità nell'affetto gratuito gli autori stessi si lasciano coinvolgere più volte, intervenendo con delicatezza e vivo senso di solidarietà, facendosi essi stessi elementi del gioco, che ne acquista in immediatezza e autenticità. E' chiaro come in un simile tipo di cinematografo le

questioni formali siano fuori causa: e tuttavia in più di un momento accade che il documento sociologico si animi di viva cordialità umana, il freddo « test » psicologico si risolva in una calda apertura poetica. E' il caso, per citare un solo esempio, dell' « impromptu » della deportata ebrea in Place de la Concorde, di cui la struggente dolorosità è sottolineata con perfetto senso di misura e adeguatezza di linguaggio dalla interminabile carrellata di accompagnamento. Episodi del genere, a noi sembra, danno la misura non solo dell'ammirevole impegno sociale ed umano di Rouch e del suo consulente, ma anche — ciò che più interessa in questa sede — di un'autentica e affettuosa sensibilità di artista.

Léviathan (Francia).

Se *Chronique d'un été* riesce in più punti a elevare il documento a valore di poesia, gli altri due film francesi restano invece pesantemente invischiati nelle secche di una prosa anonima e grigia. *Léviathan*, diretto dall'esordiente Léonard Keigel, è basato su un noto romanzo di Julien Green (il quale ne ha pure curato i dialoghi): ma si riduce in realtà a un mediocre melodramma filmato, in cui la storia della degradazione di un uomo, spinto da una follia amorosa al furto e al delitto, non riesce a illuminarsi di quella luce di sinistra e accesa passionalità da cui lo scrittore deriva le sue implicazioni di carattere simbolico e moralistico, e rimane materia sorda e opaca, sgradevole e priva di echi, solo apprezzabile per la felice caratterizzazione di una torpida provincia francese. A sua volta, *Léon Morin, prêtre* (proiettato la sera della premiazione, a chiusura della Mostra), è un'opera prolissa, noiosa e, a nostro avviso, falsamente problematica, che nell'esporre i termini del conflitto ch'è alla sua base — un conflitto ideologico tra un prete spregiudicato ma integerrimo e una giovane donna atea ma tormentata da ansietà spirituali e da ambigue turbe di natura sessuale — si affida in prevalenza a un dialogo denso e greve, a una iterazione di scene a due d'impostazione nettamente teatrale, a un ritmo lento e faticoso che esclude ogni invenzione visiva, a un impiego corretto ma scialbo del linguaggio cinematografico che non dà mai luogo ad accensioni della fantasia, a una recitazione manierosa e scarsamente convinta di due buoni attori (Belmondo ed Emmanuelle Riva) visibilmente lontani dai loro personaggi. Jean Pierre Melville viene da più parti indicato come il padre spirituale della « nouvelle vague »: sta di fatto che dopo oltre dieci anni di carriera non è ancora in grado di offrirci alcuna indicazione sulla consistenza della sua personalità e le inclinazioni del suo stile.

Léon Morin, prêtre (Francia).

Kauf dir einen bunten Luftballon (Austria).

Nulla di molto interessante hanno offerto gli altri paesi europei, rappresentati in informativa con un film per ciascuno. L'Austria ha affidato la sua presenza a un *Kauf dir einen bunten Luftballon* (t.l.: Comprati un palloncino colorato) di Geza von Cziffra: un « revenant » sopravvissuto a se stesso e al moto dei tempi, che ancora ripropone un esemplare di quel bolso gusto mitteleuropeo operettistico e canoro di cui fu esponente insigne una trentina di anni fa, e che oggi appare come uno strano fossile, stimolatore di meraviglia prima ancora che d'irritazione o di noia.

Anche la cinematografia greca, di cui appaiono lontani e dimenticati i radi « exploits » dei Kunduros e dei Cacoyannis — scomparso il primo, europeizzatosi in senso commerciale il secondo — sembra ancorata a un gusto rozzo e primitivo di drammi popolareschi a tinte marcate, di faide contadine

sommariamente evocate e del tutto lontane da ogni aggancio con un'autenticità folclorica che riscatti la povertà del linguaggio. Di tale stampo è anche questo *I katara tis manas* (t.l.: La promessa) diretto da Basil Georgiadis che, nonostante il presuntuoso quanto gratuito riferimento mitologico alla fatica sostenuta da Eracle contro la nube di rapaci infestanti il lago di Stimfalia, e nonostante certe facili bellurie di carattere fotografico, rimane uno scadente dramma paesano privo di gusto e di misura.

I katara tis manas (Grecia).

Con ben altra padronanza di linguaggio, e capacità di controllare i nodi drammatici e le occasioni spettacolari di una turgida storia di guerra, appare realizzato *Nasiljie na trgu* (t.l.: Il posto della violenza), jugoslavo ma diretto dall'americano Leonardo Bercovici (del quale ricordiamo un *Tormento d'amore* diretto quattro o cinque anni fa in Spagna in collaborazione col nostro Claudio Gora). La vocazione cosmopolita del regista si riflette nel curioso impianto esteriore del film, che raduna un «cast» di eterogenea provenienza: l'americano Broderick Crawford, l'italiana Valentina Cortese, lo slavo Branko Plesa e, sorpresa maggiore, la svedese Bibi Andersson, in una breve composizione di partoriente (evidentemente imputabile alle analoghe esperienze avute col Bergman di *Nara livet* [Alle soglie della vita]). Per di più, il film è ambientato in una città europea non identificata, ma i personaggi — che parlano in inglese — hanno nomi italiani: e l'argomento del dramma (che parrebbe ispirato all'episodio di via Rasella) ricorda da vicino quello trattato recentemente in *Legge di guerra* di Paolinelli, altro bell'esemplare di collaborazione internazionale. Da questo curioso «puzzle» vien fuori un film di solida fattura e di sapientissima impostazione drammatica, che pur marcando con enfatica esteriorità il caso di coscienza di un attentatore combattuto tra la fedeltà al segreto militare e l'ansia di salvare la vita a centinaia d'innocenti, consegue una sua robusta efficacia e una violenta «presa» emotiva, grazie anche all'apporto di un Crawford intenso e misurato.

Nasiljie na trgu (Jugoslavia).

Degli altri film europei non conviene parlare, trattandosi di opere provenienti dagli altri festival dell'estate e pertanto già recensiti in sede opportuna (v. fascicolo 7-8, luglio-agosto 1961, di «Bianco e Nero»). Per completezza cronistica ricorderemo che si tratta del polacco *Dzis w nocy umrze miasto* (t.l.: La città morrà questa notte) di Jan Rybkowski, presentato al festival di Mosca: truculenta e apocalittica evocazione di un bombardamento devastatore, in cui, ad onta di un certo cattivo gusto e della esasperazione figurativa profusavi, rinveniamo il segno di una forte personalità registica; del cecoslovacco *Piesen o sivom holubovi* (t.l.: Il canto della colomba grigia) di Stanislav Barabas, reduce da Cannes: una formalistica esercitazione di linguaggio, convenzionale e frammentaria nell'andamento narrativo; il sovietico *Cistoie niebo* (t.l.: Cielo pulito) di Grigori Ciukrai, che nonostante la palma conquistata a Mosca, e la reputazione di opera di rottura anticonformistica che si è fatta anche in Occidente, ci è apparso un esempio singolare di trasformismo neoconformistico e di piaggeria politica, espressa in uno stile «demodé»; e infine l'inglese *Saturday Night, Sunday Morning* (Sabato sera, domenica mattina) di Karel Reizs, vincitore della rassegna di Mar del Plata: un vigoroso esempio di cinema realistico guidato da una lucida coscienza critica e da un esemplare impiego delle risorse del linguaggio filmico; un'opera che prosegue

Gli altri film.

con coerenza il discorso iniziato da Reizs con *We Are the Lambeth Boys* e che attraverso quello si riallaccia direttamente alla tradizione più illustre del cinema britannico.

GUIDO CINCOTTI

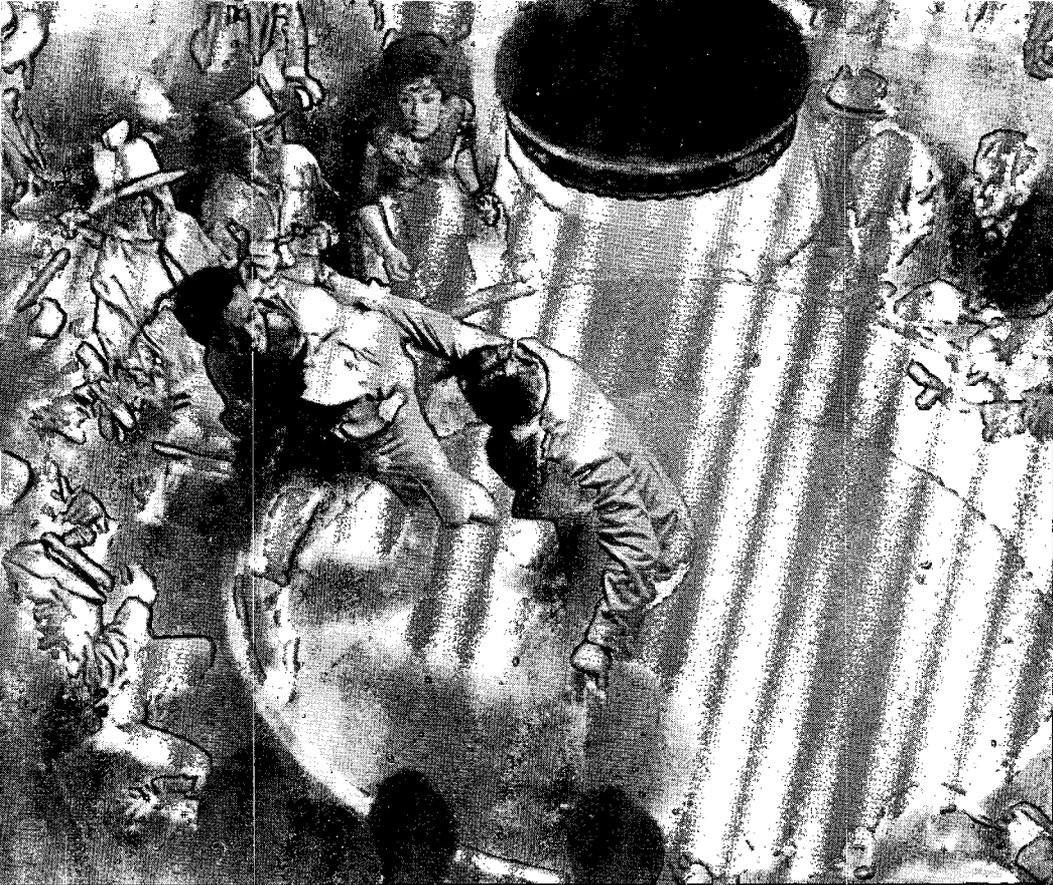
* * *

Da qualche anno Venezia ci aveva abituato a cercare nell'Informativa i correttivi alla selezione statunitense della Mostra maggiore: se le sere ci offrivano Hollywood, l'America bisognava andarla a scoprire nel pomeriggio. E quanto più Hollywood si ripeteva tanto più quelle scoperte apparivano fresche e prelibate. Così stando le cose i due film in gara del '61 richiedevano un vero e proprio indennizzo, e i programmi supplementari sembravano prometterlo: ben cinque film americani, dei quali quattro off-Hollywood e almeno tre appartenenti alla Nuova Ondata, rimbalzati dal Festival menottiano di Spoleto: *The Connection* di Shirley Clarke, *Night Tide* di Curtis Harrington e *The Exiles* di Kent MacKenzie. Droga, fantasmi, ultimi pellirosse danzanti al chiaro di luna su sfondo di grattacieli: rivelazioni in vista, confessioni e sconfessioni clamorose.

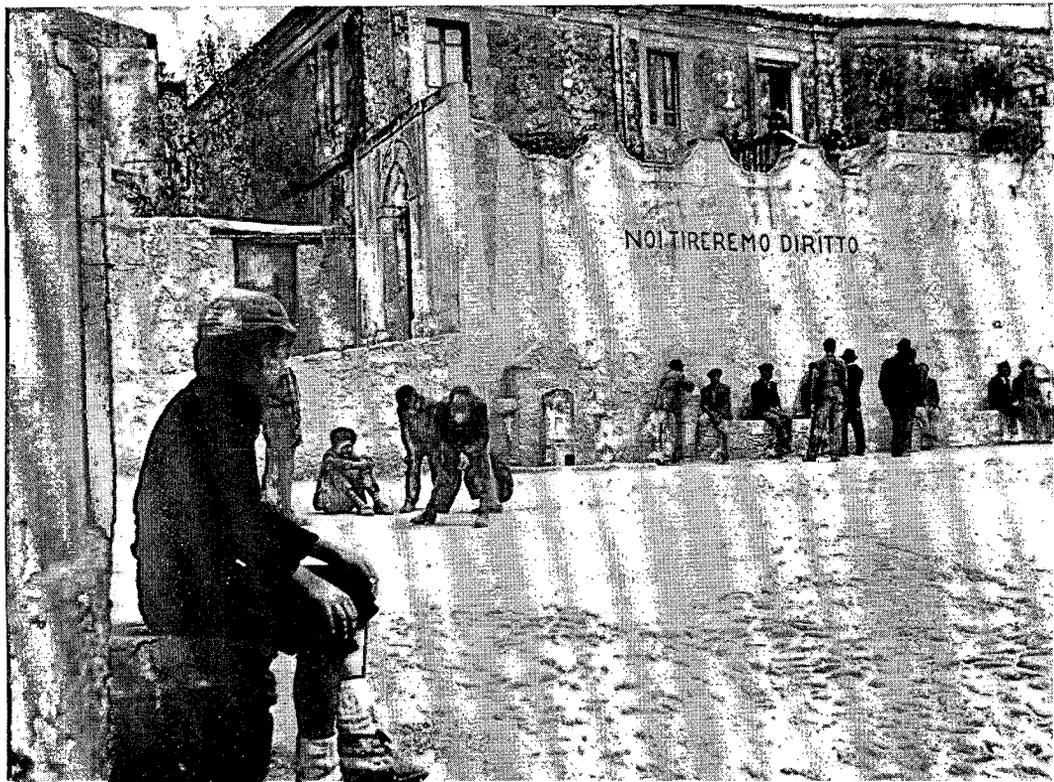
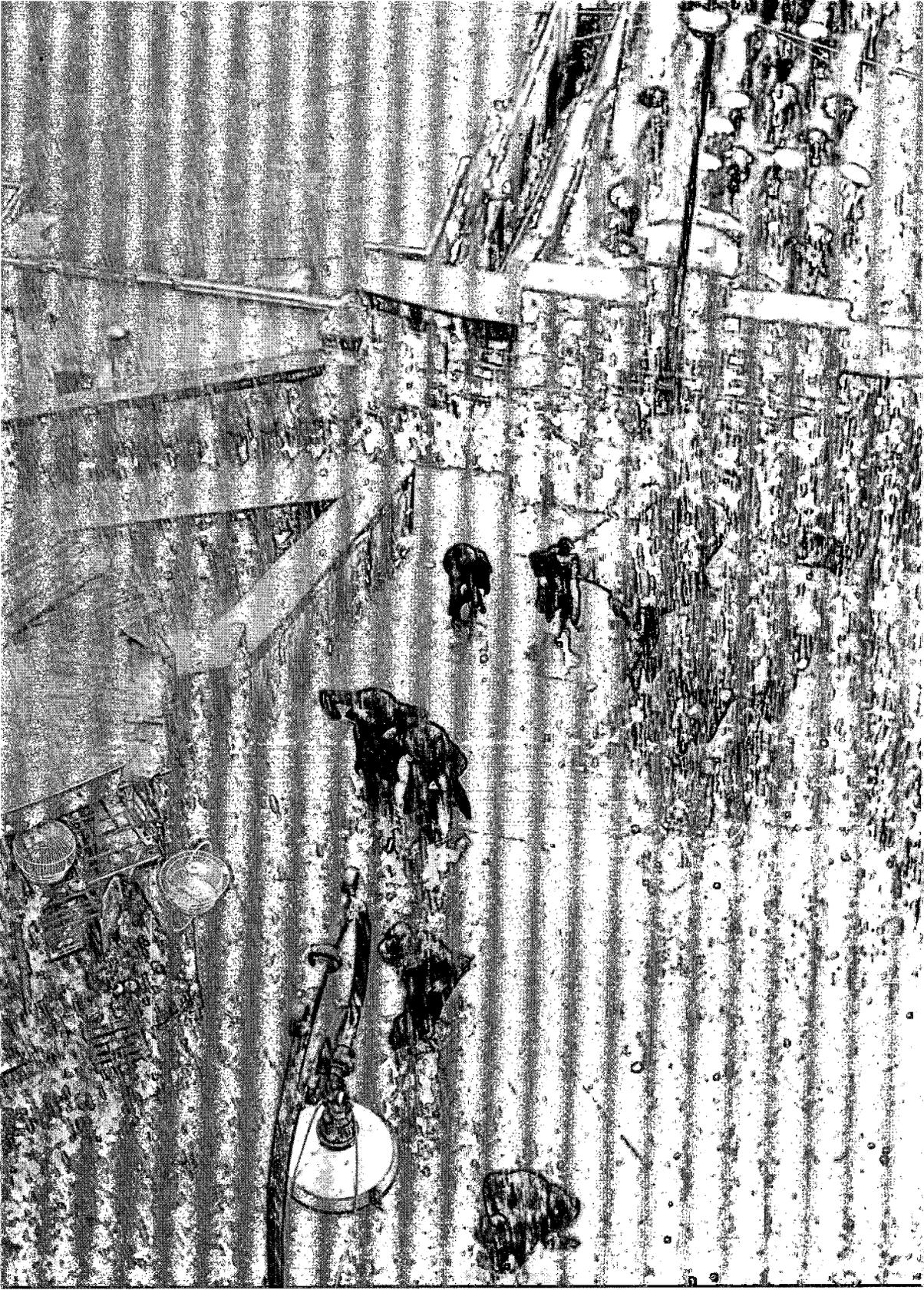
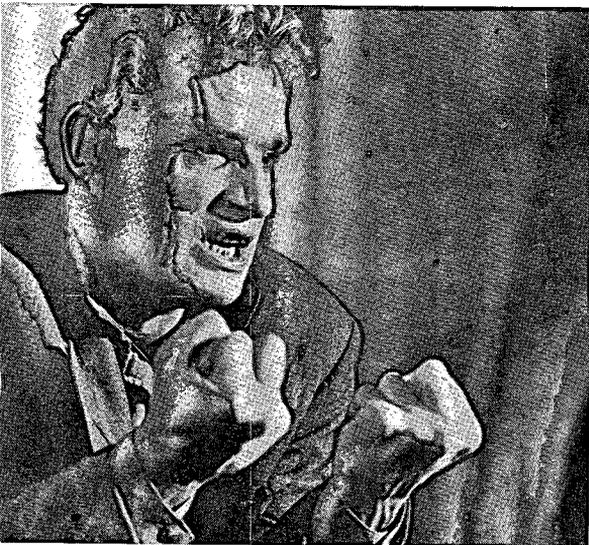
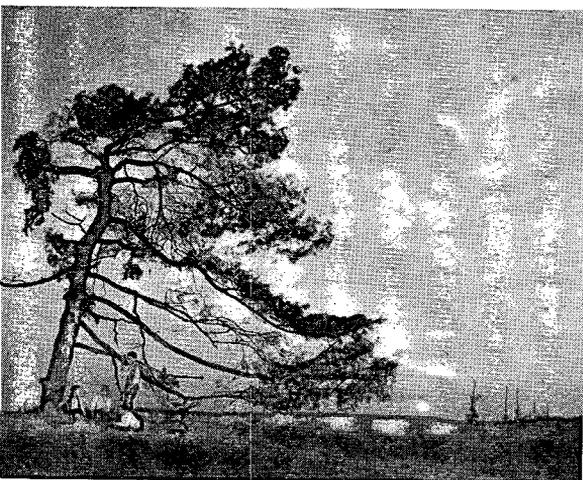
A Mostra chiusa ora sappiamo che gli spettatori scontenti sono stati più di quelli contenuti per quanto riguarda questo squarcio di Wave. In effetti il capolavoro, la purità assoluta, la voce superiore non sono giunti né dai cineasti di New York né da quelli di San Francisco. Ma occorrerà forse aggiungere che parte della delusione era già implicita e involontariamente preparata dall'aspettativa stessa degli appassionati, da una cert'aria di equivoco in buona fede destinato a respingere tutto ciò che non s'era previsto. In fatto di « ondate » noi crediamo di essere informatissimi e non è vero. Basterebbe riconfrontare le infinite inesattezze in ciò che è stato detto e scritto sulle correlazioni tra « vague » francese e giovane regia italiana. Su queste basi tanto labili ci si è avviati a decifrare un 'America-secondo amore i cui problemi sono fondamentalmente diversi e i propositi infinitamente più lontani. Forse gli Harrington e i MacKenzie e gli altri sanno per ora soltanto ciò che « non » vogliono. Ma poiché ciò che non vogliono costituisce tuttora una delle grosse forze industriali della nazione, è concentrato in una città dalle mura sempre abbastanza solide, e concorda con i gusti e la formazione di una larghissima maggioranza, non si deve dire che è poco. La battaglia dell'Ondata americana è necessariamente a lunga scadenza e deve aprire brecce nei modi più impensati. Non può fondarsi su una unità di contenuti, su una curiosità di pubblico, su una solidarietà di critica: e neppure, crediamo, su una solidarietà interna. Nessuno dei film che ha finora prodotto può servire da vessillo. Nessuno dei registi è al riparo dall'assorbimento. dalla fagocitazione; di esempi ne conosciamo. Su un terreno tanto fittamente minato non è possibile avanzare troppe pretese, e noi invece ne abbiamo avanzate. Volevamo ritrovare *The Savage Eye* in *The Connection* o riferire *Night Tide* a Resnais e non è stato possibile; avremmo trovato comodo che *The Exiles* somigliasse a *Shadows*. Ci eravamo preparati su un numero insufficiente di modelli. Avevamo predisposto alcuni eleganti « passepartout » che alla prova dei fatti si son rivelati manchevoli.

Su queste constatazioni l'« informazione » dei vari film in questione si fa

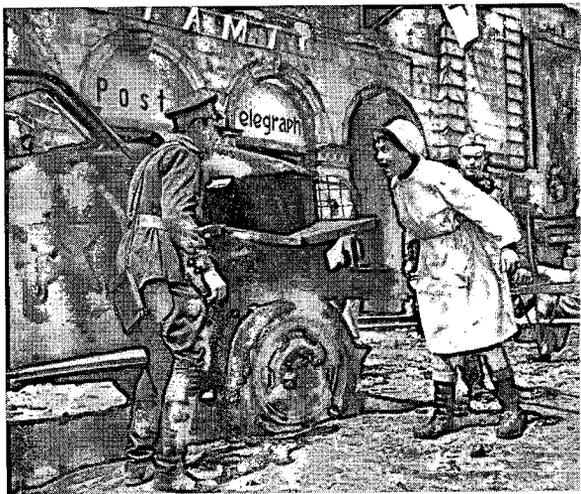
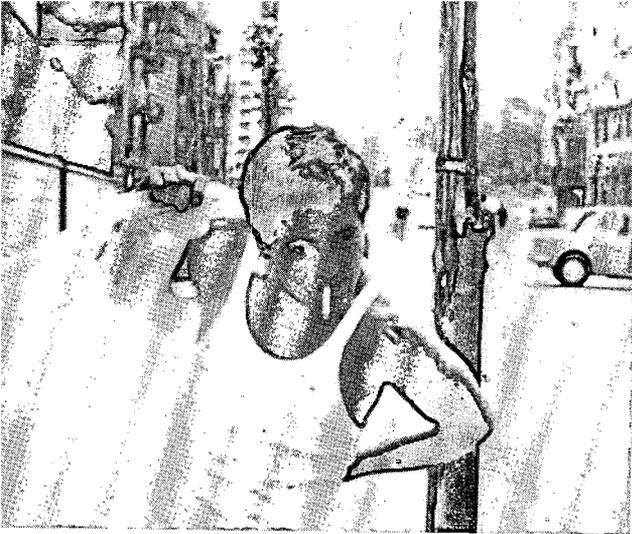
I vecchi e i giovani

Sgomento dell'uomo di fronte all'ambiente. Il problema umano dell'inserimento nella città industriale è al centro de *Il posto* « opera prima » di Ermanno Olmi. (Venezia, sez. informativa).

(*sopra*): Diversivi spettacolari nello statunitense *Summer and Smoke* (Estate e fumo) di Peter Glenville, dal dramma di Tennessee Williams. (*Laurence Harvey*). - (*sotto*): Suzanne Flon in *Tu ne tueras point* di Claude Autant-Lara. Uno dei rari casi di Coppa Volpi per la migliore attrice attribuita per un personaggio di secondo piano.

Il leone discusso

(*sopra*): Apparizione enigmatica di « X » nel labirinto d'un grande albergo forse simbolico. Sacha Pitoëff in *L'année dernière à Marienbad* di Alain Resnais, insignito del « Leone d'oro » a maggioranza. - (*sotto*): Tristezza del Meridione, negli anni della guerra. Da *Il brigante* di Renato Castellani, ispirato al romanzo di Giuseppe Berto.

Un esordio di gusto già invecchiato. Compiacenza figurativa d'un'estenuata sensualità in *La fille aux yeux d'or* di Jean-Gabriel Albicocco. (*Marie Laforet, Paul Gueurs*). - Nella pagina accanto: il diluvio ne *Il giudizio universale* di Vittorio De Sica, su scenario di Cesare Zavattini.

Disperazione dell'eroe rovinato da Stalin. Da *cielo pulito* del sovietico Grigori Ciukhrai, gran premio « ex-aequo » al festival di Mosca. (Sezione informativa).

Lirismo dell'immagine in *Il giorno quando l'albero fiorirà,* che conferma i limiti calligrafici del ceco Vaclav Krska.

Giallo, inchiesta sociale e falsa audacia si combinano con troppa facilità in *Victim* di Basil Dearden. (*Dirk Bogarde*).

(*In alto a sin.*): Gelido romanticismo di *Vanina Vanini* di Roberto Rossellini. (*Sandra Milo, Laurent Terzieff*). - (*In alto a destra*): Western in abiti giapponesi: *Yojimbo* di Akira Kurosawa. (*Toshiro Mifune*). - (*A fianco*): « Humour » e cordialità del sovietico *Myr voiasccemu* (t.l.: Pace a chi entra). - (*In basso*): Un'altra « memoria dell'orrore », il polacco *La città morrà questa notte* di Jan Rybkowski, già presentato al festival di Mosca. (Sezione informativa).

Con *Accattone* lo scrittore Pier Paolo Pasolini, dopo una intensa attività di scenarista, ha esordito nella regia. (Sezione informativa).

Un esordio eccellente: *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta, che ha per tema l'isolamento morale e civile del pastore sardo.

Il personaggio stretto quasi da fantasmi: da *Samson* di Andrzej Wajda, dal romanzo omonimo di Brandys.

molto più accettabile. Intanto l'ampliamento dei temi e delle forme, dal documentario etnico al film di divulgazione scientifica, dal dramma d'origine teatrale all'avanguardia, non ci sembra immotivato. Sono brecce, si è detto, aperte in punti diversi dell'armatura e senza previa intesa. Poiché la consegna per ora è soltanto di rompere, è ovvio che la maggior parte di queste opere avrà accenti di negazione. Ma i guastatori lavorano separatamente, forti solo dei propri mezzi e d'una maggiore o minore convinzione. I punti in comune, scoperti, rimangono solo quelli che fanno parte del bagaglio tecnico del momento; e qui se si vuole è anche ammissibile il riferimento con le « vagues » europee: l'intelligenza della fotografia « appuntita » come un lapis, pronta all'arabesco (*Night Tide*) o allo scarto nervoso (*The Connection*) oppure la recitazione metaforizzata, oppure ancora il contributo eccezionalmente interessante delle « sessions » musicali, autentiche « orchestre sul palcoscenico »: la materializzazione e l'intensificazione di certi serpeggiamenti *jazz* nascosti magistralmente nelle colonne sonore di un Molinaro, di un Malle, di un Godard.

The Connection (U.S.A.).

The Connection, tra i film di cui ci occupiamo, è il più vistoso. Conduce in una tana della droga e vi rimane fisso, racimolando espressioni e frammenti di battuta, dettagli orribili e dolorosi. Un estraneo è penetrato per noi nella stamberga, il Regista, e vuole condurre l'operazione come un'indagine fidando proprio nella sua « estraneità », ossia oggettività. Pone domande su domande, cerca di vedere quello che gli intossicati vedono; e alla fine si accorge che non ha più bisogno di chiedere, perché è passato dalla parte delle risposte. L'intervista non ha retto, è diventata partecipazione. Il Regista rimarrà nella stanza con gli altri, a bucarsi il braccio e ad attendere freneticamente l'arrivo di Cowboy, il negro biancovestito, che porterà la nuova razione. La « connessione » si è verificata. Molti spettatori a Venezia, per dedicare troppa attenzione agli aspetti più epidermici e spregiudicati della storia, hanno perduto di vista il dramma di questo inserimento a rovescio, che è realizzato con robusta esaltazione e ottimo senso scenico. Molti lo hanno respinto perché si attendevano un « dal vero » sul mondo degli stupefacenti e hanno trovato invece una finzione drammatica con attori e copione. Reazione un po' assurda, ci pare. *The Connection* è spettacolo, nei meriti come nei demeriti (il dialogo a volte eccessivamente garrulo) e solo considerandolo come tale certa sua stravaganza e virulenza s'inserisce in un preciso andamento stilistico. D'altronde lo si è accusato anche di « pirandellismo », senza accorgersi che il riferimento non suona troppo oltraggioso per un esperimento di rottura contro una tradizione cinematografica che a Pirandello ancora non era arrivata.

The Exiles (U.S.A.).

Il « documento » comunque non è mancato nella selezione. E' *The Exiles* ed è un film di valore, che fonde la ricognizione sui luoghi con quella sui personaggi. Il tema di una insufficienza sociale tacitamente accettata dalle due parti (la metropoli e la minoranza di razza rossa, o mista) comincia dalle visioni della città per discendere alla vita dei singoli pellirosse inurbati — le lunghe discussioni davanti alla birra possono far pensare a certe sequenze corrispondenti in *Come Back Africa* di Rogosin — e termina infine col grande rito danzante sulle colline, una squallida ripulsa di ubriachi alle « luci della città ». Un minimo di freddezza giornalistica rende inerte qualche brano, ma

il film di MacKenzie possiede nel complesso un certo spicco ed è fra gli americani dell'ultima Informativa quello che meglio si ricollega ai saggi del New American Cinema da noi conosciuti in precedenza.

Night Tide (U.S.A.).

Se *The Connection* fa capo ad una manifestazione teatrale e *The Exiles* al cinema d'inchiesta, *Night Tide* ricorre alla poesia (Poe) e all'avanguardia. E' un'opera suggestionante, o per meglio dire « accogliente », che suona su parecchie corde. Non neghiamo ci abbia interessato. Curtis Harrington, il soggettista-regista, aveva partecipato anni addietro alla Rassegna del cinema surrealista organizzata nell'ambito della Mostra di Venezia, con esito sfavorevole. « Mai tanti luoghi comuni visuali furono riuniti sotto il cartellino " surrealista " », scriveva Lo Duca (1), « Psicanalisi da strapazzo, saccheggio del *Ballet mécanique* ». Ora la psicanalisi e Fernand Léger c'entrano ancora, in qualche misura, nella costruzione di *Night Tide* che è di Harrington il primo lungometraggio, recitato da attori professionisti. Tuttavia l'esemplare tecnica narrativa, la scioltezza mimica, le vibrazioni in pelle — umorismo e angoscia a stretto contatto — parlano di una personalità singolare, pronta a stringere insieme molte disparate lezioni. Da Poe non prende che un celebre suggerimento estetico (« la morte d'una bella donna è senza alcun dubbio il soggetto più poetico che vi sia al mondo ») e la colloca subito in un addobbo cinematografico mosso e apparentemente contraddittorio, dove invece tutto è calcolato e centellinato all'estremo. Più che la fanciulla sirena assume consistenza il personaggio del marinaio destinato a rimanere vittima della sua magia, un personaggio danzante, una realtà più svagata e inafferrabile del sogno; si veda come Harrington si serva di lui per alcuni a solo ritmici contro le balaustre dei lunapark e i parapetti dei moli, suggerendo nella casacca bianca del marinaio (l'attore è Dennis Hopper, magnifico) la blusa di un rinato Pierrot che sospira alle onde. I riferimenti paurosi conducono alle allegorie più facili: il polipo, la donna vestita di nero, la vasca con la ragazza morta. Ma c'è di contro tutto un lavoro implicito e arguto di « smontaggio », denotante una visuale assai più larga e divertita. La rivista « d'avanguardia » è a un passo. Il misterioso capitano Murdoch è un pacioccone, sprizzante simpatia. Ed esiste persino — di riserva — una ragazza senza misteri, la ragazza per bacio finale, una creatura tutta hollywoodiana, che immessa in quell'atmosfera da incantesimo crea un contrasto quasi da *Hellzapoppin*. Niente di tutto ciò è casuale.

Of Stars and Men (U.S.A.).

L'anticonformismo americano dell'Informativa — non tutto rilucente, s'è precisato, ma credibilmente onesto — non va oltre. Restiamo alquanto scettici di fronte al film d'animazione di John Hubley *Of Stars and Men* (Di stelle e uomini) che volgarizza nelle forme e nei colori del « cartoon » i problemi dell'uomo d'oggi di fronte ai fondamenti dell'energia, della materia, del tempo e dello spazio. Di Hubley avevamo visto da poco il documentario *Children of the Sun* (Figli del sole) ammirandone la modernità del disegno, la franchezza dell'esposizione e le innegabili doti di sintesi espressiva. Ma tanta misura viene meno in *Of Stars and Men* che non lesina ammiccamenti e battute in margine ad un ragionamento difficile da trasmettere e più da alleggerire.

(1) Cfr. *Cinema*, n.s., Milano, n. 94, 1952.

Valgono sempre il segno ed il colore: non basta più il piglio confidenziale rimasto appiccicato a Hubley, con ogni probabilità, dall'abitudine alla produzione di semplice svago e anche dalla vecchia familiarità con il linguaggio di Disney. Per i concetti più ardui, si fa perno non sulla precisione dei dati ma sullo sbalordimento visivo e sul virtuosismo degli effetti: con la conseguenza che un film dalle pretese scientifiche o parascientifiche sembra caricarsi più d'una volta di divagazioni d'avanguardia.

Angel Baby (U.S.A.).

Hollywood, capitale bistrattata, è riuscita a insinuarsi nella Informativa per la porta di servizio. *Angel Baby* (Fanciulla angelo) di Paul Wendkos rientra infatti nelle forme tradizionali del cinema americano. Solo il soggetto — i predicatori viaggianti, i guaritori, le frenesie e la credulità della folla nei piccoli centri rurali — potrebbe suonare insolito se non avessimo già, schiacciante, il precedente di *Elmer Gantry* (Il figlio di Giuda, 1960) di Richard Brooks. Tutto il resto è passabile mestiere e recitazione andante, con il massimo della goffaggine nel giovane protagonista George Hamilton: una retorica Mercedes McCambridge e una imperturbabile Joan Blondell accrescono la confusione. Ma forse l'interprete femminile, un volto nuovo (Salome Jens), andrebbe rivista. Comunque *Angel Baby* è un film che non si compromette e nulla d'importante rivela sulla personalità del suo regista, autore sinora di alcune placide banalità.

Animas Trujano, el hombre importante (Messico).

Scendendo dal Nord al Messico e all'America Latina il materiale scarseggerà ancora. Ismael Rodriguez, che fa parte degli anziani del cinema messicano, ha distolto l'operatore Figueroa dalle regie di Emilio Fernandez (più noto in Italia, ma forse meno interessante) e ha attuato con il suo aiuto una commistione singolare: un film profondamente calato nello spirito e nel costume nazionale, di cui è protagonista assoluto, anzi matadorico, il giapponese Toshiro Mifune. Il film s'intitola *Animas Trujano, el hombre importante* (Animo Trujano uomo importante). Combinazione scaltra, e a ben guardare meno rischiosa di quanto si possa credere. Mifune è attore largamente disponibile, il cui istinto trova rapidi affiatamenti in tutte le versioni di drammi popolari, primitivi, dall'emotività più plastica che verbale. Si tratti di un villaggio del Giappone feudale come in *Yojimbo* di Kurosawa (per il quale ha vinto la Coppa Volpi) di un villaggio messicano in agitazione per la nomina di « majordomia » come in *Animas Trujano,* le sue reazioni non muteranno, il miscuglio di miseria e nobiltà di cui si alimenta il suo personaggio funzionerà da questa come da quella parte del Pacifico. La singolarità dell'esperimento attrae ad ogni modo l'attenzione dello spettatore e gli fa accettare le numerose ingenuità del film. *Animas Trujano* riprende quota con un buon finale, diretto e recitato in stato di grazia. Il protagonista, dopo tanti falliti tentativi d'uscire dalla sua nullità sociale, decide di assumersi la punizione che toccherebbe alla moglie la quale per amore di lui ha ucciso un'altra donna e si avvia di corsa verso il carcere, comprendendo di fare per la prima volta una cosa difficile, importante. « Devo affrettarmi, devo arrivare prima di poter cambiare idea » dice agli amici che lo inseguono « Sapete che brutta cosa è una prigione! ».

Yanco (Messico).

Il film di Rodriguez, rozzo e discontinuo ma niente affatto volgare, ha avuto tiepide accoglienze. Con calore persino eccessivo si è parlato invece dell'altra pellicola messicana, *Yanco* di Servando Gonzales, che svolge la lacri-

mosa avventura di un pastorello con vocazione musicale. Il bambino impara a suonare il violino da un vecchio musicista vagabondo e quando questo muore va ogni notte a sottrarre lo strumento dal negoziante che ne è entrato in possesso, corre a suonare nei boschi e all'alba lo riporta non visto al bazar. La misteriosa musica e le periodiche sparizioni del violino sono notate dai superstiziosi contadini del luogo, che pensano al ritorno del fantasma del vecchio musicista. Organizzano processioni propiziatorie e spedizioni in massa nella foresta, e il bambino, per sfuggirli, viene inghiottito dal fiume con il suo violino.

Si può concedere qualche simpatia a *Yanco,* pensando che Gonzales ha lavorato soltanto su attori occasionali, non professionisti, e che deliberatamente ha evitato il parlato ricorrendo quasi esclusivamente al commento musicale e alla semplicità dell'immagine (anche qui l'operatore è una firma di prestigio: Alex Phillips) per facilitare, come ha dichiarato, l'« universalità » della vicenda, giacché tema e svolgimento risentono di una elementarità eccessiva e non esitano a cercare una commozione di maniera, ben lontana da qualsiasi ispirazione poetica.

Piel de verano (Argentina).

Forse per Leopoldo Torre Nilsson e il suo *Piel de verano* (Pelle d'estate) bisognerebbe fare un discorso circostanziato. Il regista argentino lo sollecita, per la passione e la « provocazione » insite da molto tempo nelle sue opere, ma il film dell'Informativa non lo favorisce o quanto meno induce a un giudizio assai cauto. *Piel de verano* va considerato infatti un risultato minore e pecca di grave snobismo intellettuale, anche perché qui più che altrove appaiono imprudentemente disinvolti i prelievi da Antonioni o da Bergman, che di Nilsson sono costantemente gli ispiratori. Non ci sono sfuggiti i film significativi del regista, che comunque ci sembrano tendere a una più schietta e rilevata dimensione sociale e politica, estremamente meritoria nella cornice complessiva della cinematografia argentina; nella configurazione generale della sua opera non abbiamo alcuna difficoltà ad accodarci alle conclusioni sostanzialmente positive portate da Giulio Cesare Castello nei suoi scritti dalla Plata su questa stessa rivista. Ma *Piel de verano* risulta una pagina opaca e involgarita di Nilsson, in cui il disagio esistenziale trova soltanto sbocchi banali, le preoccupazioni psicologiche non vestono adeguatamente gli avvenimenti e il dialogo tende decisamente al fumettismo. La storia di Marcella, ragazza ricca, che accetta di tenere compagnia ad un giovanotto per i pochi mesi che una misteriosa malattia gli concede di vita, e pretende in compenso dai parenti di lui viaggi e vestiti di lusso; il morituro che immancabilmente s'innamora di lei, e guarisce da un momento all'altro; la crudele rivelazione del « contratto » stipulato e il suicidio del poveraccio; il freddo rimorso di Marcella che solo ora s'accorge di essere stata a sua volta innamorata; tutto ciò è troppo oberato di romanzesche coincidenze e di violente torsioni narrative — senza contare il programmatico cinismo del personaggio femminile, forzato ad esiti incredibili — per giungere alla distaccata rarefazione drammatica che Torre Nilsson sa suggerire nei momenti migliori. La finitezza tecnica resta pertanto il maggior pregio di *Piel de verano*: degli ambienti eleganti e fragili, immersi in un chiarore macabro caratteristico del regista de *La casa del Angel.*

Nell'Informativa hanno trovato spazio due di quei film sul Giappone mo-

derno che parte della critica aveva sollecitato per la Mostra grande, in sostituzione del solito Kurosawa. Sinceramente non ci sembra che le loro qualità giustificassero in qualche modo un eventuale passaggio di categoria. Il primo, *Namonaku Mazushiku Utsukushiku* (t.l.: Felicità di noi soli) di Zenzo Matsuyama, è una lunga lezione figurata sul mondo dei sordomuti, sulle necessità della loro particolare educazione, sulla possibilità di un inserimento sociale e così via. La delicatezza non viene mai meno e alcuni passaggi della vicenda posseggono una loro intrinseca eloquenza drammatica, che la vasta impostazione e la recitazione diligentissima concorrono a irrobustire. Ma — sempre a scopo dimostrativo, crediamo — la famiglia della quale ci viene narrata la storia è soggetta a un numero incredibile di sciagure, le quali se da un lato contribuiscono a movimentare l'azione dall'altro non possono non suscitare un senso d'incredulità; oppure il regista stesso non ha fidato fino in fondo nella propria missione didattica e l'ha aggirata a suo modo, puntando sull'emozione anziché sulla dimostrazione. In tutti i casi si lamentano delle esuberanze notevoli, non compensate dalla probità dell'assunto. L'altro film è più stimolante ma serba a sua volta delle delusioni: si tratta di *Nise Daigakusei* (t.l.: Il falso studente) diretto da Yasuzo Masumura. Il regista ha frequentato i corsi dello Sperimentale romano e non è nuovo agli schermi di Venezia. Molto interessante prometteva d'essere, in apertura, questa sua recente realizzazione, collocata tra gli studenti universitari e nei gruppi culturali e politici giovanili dell'odierno Giappone. Si sa che da quegli ambienti hanno avuto origine, anche di recente, moti e atteggiamenti di qualche rilevanza sul piano nazionale e che in molte circostanze la gioventù nipponica ha preso posizione con un impeto e una consapevolezza degni di nota. Era l'occasione per avvicinarsi un attimo a quella mentalità, a quei circoli per saggiarne la compattezza, gli orientamenti di fondo, la coerenza morale, il coefficiente d'internazionalismo. *Nise Daigakusei* tuttavia entra nella questione dal lato più vago e col piede sbagliato, immaginando un ragazzo bocciato che simula l'ammissione all'università di Tokyo per non addolorare la madre lontana. Per convalidare la finzione frequenta alcuni gruppi goliardici di sinistra e si mette nei guai, perché alla prima pubblica dimostrazione la polizia lo arresta e — accorgendosi della sua posizione irregolare — lo crede un agente provocatore comunista. A sua volta i compagni, messi in sospetto, cercano con la violenza di fargli confessare la sua vera identità. Diviso tra le due forze il giovane cerca riparo in menzogne sempre più complicate e gli universitari hanno buon gioco nel dichiararlo malato di mente. Durante lo spietato processo interno cui lo sottopongono egli impazzisce davvero.

Namonaku Mazushiku Utsukushiku (Giappone).

Nise Daigakusei (Giappone).

La condotta del film è trasandata e le constatazioni cui perviene non hanno chiaramente alcuna possibile conclusività; sarebbe anzi incauto trarne — specialmente da lontano — un giudizio critico e sociale qualunque. La posizione polemica di Masumura sembra arenarsi sulla timorosa raccomandazione del « non fare politica », soprattutto in una determinata direzione, ché il carcere e il manicomio sono in agguato. Dalle parti nostre lo chiameremmo qualunquismo, e sarebbe un atteggiamento alquanto in ritardo. In un film giapponese non vogliamo ricorrere ad etichette ideologiche che, ripetiamo, potrebbero es-

sere errate. Limitiamoci a deplorare l'insufficiente chiarezza del film e la riluttanza a portare avanti un argomento realmente assai interessante.

Gli altri film.

Degli ultimi tre film quando si son detti i titoli si è detto tutto. *Ganga* (Il Gange) è una pellicola indiana di Rajen Taraphder, con qualche discreta apertura di carattere quasi documentaristico. La Repubblica Cinese ha una vicenda d'ambiente scolastico, con facili lacrime: *Educazione d'amore* di Chung Chi-Wen. La Corea infine, ospite praticamente nuova a Venezia, ha doverosamente recato un classico nazionale, *Sung Choonhyang* (t.l.: La storia di Choonhyang) di Shin Sang Okk, che si limita ad un policromo folclore e ad una verbosa, violenta recitazione.

TINO RANIERI

I film dell'Informativa

LÉON MORIN PRÊTRE — **r., sc., dial.**: Jean-Pierre Melville - **s.**: dal romanzo di Béatrix Beck - **f.**: Henri Decae - **sc.**: Daniel Gueret - **int.**: Jean-Paul Belmondo (Léon Morin), Emmanuelle Riva (Barny Aronovitch), Patricia e Marielle Gozzi (France Aronovitch, a diverse età), Irène Tunc (Christine), Nicole Mirel (Sabine), Marco Behar (Edelman), Gisèle Grimm (Lucienne), Monique Hermeny (Arlette) - **p.**: Carlo Ponti e G. de Beauregard per la Rome Paris Film - **o.**: Francia.

NAMONAKU MAZUSHIKU UTSUKUSHIKU (t.l.: **Felicità di noi due soli**) — **r., s. e sc.**: Zenzo Matsuyama - **f.**: Masao Tamai - **m.**: Hikaru Hayashi - **int.**: Hideko Takamine (Akiko Katayama), Keiju Kobayashi (Michio, suo marito), Izumi Hara (Tama, sua madre), Mitsuko Kusabue (Nobuko, sua sorella), Toichi Numata (Koichi, suo fratello), Yuzo Kayama (Akira Ueno) - **p.**: Masumi Fujimoto e Kenjiro Tsunoda per la Toho Company Ltd. - **o.**: Giappone.

OF STARS AND MEN — **r.**: John Hubley - **s.**: dal libro di Harlow Shapley - **sc.**: John e Faith Hubley, con la consulenza di Harlow Shapley - **f.** (in Eastmancolor) - **m.**: Petzel, Gabrieli, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven - **m.d.**: Walter Trampler - **direttori dell'animazione:** William Littlejohn e Gary Mooney -**fondali e creazione dei personaggi:** John e Faith Hubley, Patricia Byron, Nina di Gangi - **voce del commento:** Harlow Shapley - **voci dei bambini:** Mark e Hampy Hubley - **p.**: John e Faith Hubley - **o.**: U.S.A. (disegno animato).

KAUF DIR EINEN BUNTER LUFTBALLON (t.l.: **Comprati un palloncino colorato**) — **r., s. e sc.**: Geza von Cziffra - **f.** (in Eastmancolor-Ultrascope): Willi Winterstein - **scg.**: Leo Metzenbauer e Gerhard Praunegger - **m.**: Michael Jary, su motivi di Anton Profes - **int.**: Toni Sailer, Ina Bauer, Oskar Sima, Ruth Stephan, Gunther Philipp, Heinz Erhardt, Walter Gross, Katharina Mayberg, Peter Parak, Ernst Waldbrunn, Ernst Stankovski, Ralf Wolfer, Paul Hörbiger, Fritz Muliar, Carl W. Fernbach, il complesso della Wiener Eisrevue con i suoi solisti ed il suo balletto - **p.**: Heinz Pollak e Heinz Willek per la Wiener-Mundus Film - **o.**: Austria.

I KATARA TIS MANAS (t.l.: **La promessa**) — **r.**: Basil Georgiadis - **s. e sc.**: Nico Foscolo - **f.**: Nico Gardelis - **m.**: Costa Capnissis - **int.**: Giorgio Fundas (Tasso), Titos Vandis (Vaghias), Costas Cacavas, Ilia Livicu (Despo), Sonia Zoidu (Chrissa), Lakis Skelas, Anestis Vlachos, Liakos Neofotistos - **p.**: Pyrsos Film - GD Films - **o.**: Grecia.

PIEL DE VERANO — **r.**: Leopoldo Torre Nilsson - **s. e sc.**: Beatriz Guido e Leopoldo Torre Nilsson - **f.**: Oscar Melli - **scg.**: Oscar Lagomarsino - **m.**: Schumann, Monteverdi e jazz di Lopez Furst - **int.**: Alfredo Alcon (Martin), Graciela Borges (Marcela), Franca Boni (Joujou), Luciana Possamay (Adela), Juan

Jones (Marcos), Pedro Laxalt, Rafael Salzano, Juan Carlos Carrasco, Rosita Miranda - **p.**: Leopoldo Torre Nilsson, N. Gaffet, J.A. Ciancaglini per la Angel - **o.**: Argentina.

CRONIQUE D'UN ETÉ — **r.**: Jean Rouch - **s. e sc.**: Jean Rouch e Edgar Morin - **f.**: Roger Morillere, Raoul Coutard, Jean-Jacques Tarbes, Michel Brault - **mo.**: Jean Ravel, Nena Baratier, Françoise Colin - **partecipano al film**: Marceline, Mary-Lou, Angelo, Jean-Pierre, gli operai Jacques e Jean, gli studenti Regis, Celine, Jean-Marc, Nadine, Landry, Raymond, gli impiegati Jacques e Simone, gli artisti Henri, Madi, Catherine, la «cover-girl» Sophie, Jean Rouch, Edgar Morin e altre persone prese dalla vita - **p.**: André Heinrich per la Argos Films (Anatole Dauman e Philippe Lifchitz) - **o.**: Francia.

PRISIONEROS DE UNA NOCHE — **r.**: David José Kohon.

Vedere giudizio di G.C. Castello a pag. 56 del n. 2-3, febbraio-marzo 1961 (*Mar del Plata*) *e dati a pag.* 102 *del n.* 7-8, *luglio-agosto* 1961 (*S. Margherita*).

ACCATTONE — **r., s. e sc.**: Pier Paolo Pasolini - **f.**: Tonino Delli Colli - **ambientazione e scg.**: Flavio Mogherini - **m.**: J.S. Bach - **coordinamento m.**: Carlo Rustichelli - **collaboraz. alla regia**: Leopoldo Savona - **int.**: Franco Citti (Accattone), Franca Pasut (Stella), Roberto Scaringella (Cartagine), Adele Cambria (Nannina), Paola Guidi (Ascenza), Silvana Corsini (Maddalena), Adriana Asti (Amore), Mario Cipriani (Balilla), Piero Morgia (Pio), Polidor (il becchino), Danilo Alleva (Iaio), Elsa Morante (una detenuta), Luciano Conti (il Moicano), Luciano Gonini (Piede d'oro), Renato Capogna (il Capogna), Adriana Moneta (Margheritona) - **p.**: Alfredo Bini per la Cino Del Duca-Arco film - **d.**: Cino Del Duca.

DZIS W NOCY UMRZE MIASTO (t.l.: **La città morrà questa notte**) — **r.**: Jan Rybkowski - **s. e sc.**: Leon Kruczkowski e Jan Rybkowski - **f.**: Boguslaw Lambach - **int.**: Andrzej Lapicki (Pietro), Beata Tyszkiewicz (Magda), Danuta Szaflarska (la ragazza italiana) - **p.**: ZRF «Rytm» per la Film Polski - **o.**: Polonia.

Vedere giudizio di F. Calderoni a pag. 130 *del n.* 7-8, *luglio-agosto* 1961 (*Mosca*).

PISEN O SIVEM HOLUBOVI (t.l.: **La canzone del colombo grigio**) — **r.**: Stanislav Barabás.

Vedere giudizio di G. Calendoli a pag. 75 *e dati a pag.* 92 *del n.* 7-8, *luglio-agosto* 1961 (*Cannes*).

THE EXILES — **r., s., sc., p.**: Kent MacKenzie - **f.**: Erik Daarstad, Robert Kaufman, John Morril - **m.**: Anthony Hilder e Robert Hafner - **int.**: Yvonne Williams, Homer Nish, Tommy Reynolds e altri attori non professionisti - **o.**: U.S.A.

SUNG CHOON HYANG (t.l.: **La storia di Choon Hyang**) — **r.**: Shin Sang Okk - **s. e sc.**: Im Hi Jai, da un antico romanzo anonimo - **f.**: Lee Hyong Pyo - **m.**: Jyung Yoon Joo - **int.**: Choi Eun Hi (Mong Yong), Kim Jin Kyoo (Choon Hyang), Do Kum Bong - **p.**: Shin Sang Okk - **o.**: Corea.

SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING (**Sabato sera, domenica mattina**) — **r.**: Karel Reisz.

Vedere giudizio di G.C. Castello a pag. 49 *e dati a pag.* 63 *del n.* 2-3, *febbraio-marzo* 1961 (*Mar del Plata*).

EDUCAZIONE D'AMORE (trad. lett. del titolo originale) — **r.**: Chung Chi-wen - **s. e sc.**: Cheng Ming-ching - **f.**: Fan Chieh - **m.**: Chi Hsiang-tang - **int.**: Jeanette Lin Tsui, Wang Ying, Kelly Lai Chen, Wang Lai - **p.**: International Film Company - **o.**: Cina nazionalista.

THE CONNECTION — **r.**: Shirley Clarke - **s.**: dalla commedia di Jack Gelber - **f.**: Arthur J. Ornitz - **m.**: Freddie Redd - **int.**: William Redfield, Warren Finnerty, Jerome Raphael - **p.**: The Connection Company - **o.**: U.S.A.

TIRO AL PICCIONE — **r.**: Giuliano Montaldo - **s.**: dal romanzo di Giose Rimanelli - **sc.**: Ennio De Concini, Fabrizio Onofri, Luciano Martino, Giuliano Montaldo - **f.**: Carlo Di Palma - **int.**: Jacques Charrier (Marco Laudato), Eleo-

nora Rossi-Drago (Anna), Francisco Rabal (Elia), Carlo D'Angelo (Mattei), Sergio Fantoni (Nardi) - **p.**: Ajace-Euro International Films - **o.**: Italia.

ANIMAS TRUJANO, EL HOMBRE IMPORTANTE — **r.** e **p.**: Ismael Rodriguez - **s.**: dal romanzo « La Mayordomia » di Regelio Barriga Rivas - **f.**: Gabriel Figueroa - **m.**: originale india - **int.**: Toshiro Mifune (Animas Trujano), Columba Dominguez (Caterina), Flor Silvestre (Juana) - **o.**: Messico.

NIGTH TIDE — **r.**, **s.** e **sc.**: Curtis Harrington - **f.**: Vilis Lapenieks - **m.**: David Raksin - **int.**: Dennis Hopper (Johnny), Linda Lawson (Mora), Luana Anders - **p.**: Virgo - **o.**: U.S.A.

LÉVIATHAN — **r.**: Léonard Keigel - **s.**: dal romanzo di Julien Green - **sc.**: René Gerard e Léonard Keigel - **dial.**: Julien Green - **f.**: Nicolas Hayer - **int.**: Louis Jourdan (Paul Gueret), Lilli Palmer (Signora Grosgeorges), Marie Laforet (Angèle), Madeleine Robinson (Signora Londe), Georges Wilson (Signor Grosgeorges) - **p.**: Pierre Jourdan per Les Films du Valois - **o.**: Francia.

YANCO — **r.**: Servando Gonzales - **s.** e **sc.**: Jesus Marin - **f.**: Alex Phillips - **int.**: attori non professionisti - **p.**: Producciones Yanco - **o.**: Messico.

NISE DAIGAKUSEI (t.l.: **Il falso studente**) — **r.**: Yasuzo Masumura - **s.**: dal romanzo di Kenzaburo Oe - **int.**: Ayako Wakao (Hikoichi Otsu), Jerry Fujito, Sachiko Murase - **p.**: Daiei - **o.**: Giappone.

NASILYE NA TRGU (**Il posto della violenza**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Leonardo Bercovici - **f.**: Aleksandr Sekulovic - **m.**: Dusan Radio - **int.**: Broderick Crawford, Branko Plesa, Valentina Cortese, Bibi Andersson - **p.**: Lovcen film - **o.**: Jugoslavia.

CISTOIE NIEBO (t.l.: **Cielo pulito**) — **r.**: Grigorij Ciukraj - **int.**: Nina Drobyseva, Evgenij Urbanskij, V. Konjaer - **p.**: Mosfilm.

Vedere giudizio di F. Calderoni a pag. 128 *del n.* 7-8, *luglio-agosto* 1961 *(Mosca).*

ANGEL BABY — **r.**: Paul Wendkos - **s.**: dal romanzo « Jenny Angel » di Elsie Oaks Barber - **f.**: Haskell Wexler e Lee Marta - **m.**: Wayne Shanklin - **int.**: George Hamilton (Paul Strand), Mercedes McCambridge (Jenny), Joan Blondell (Sara), Henry Jones - **p.**: Madera Productions - **o.**: U.S.A.

IL POSTO — **r.**, **s.** e **sc.**: Ermanno Olmi - **f.**: Lamberto Caimi - **int.**: Loredana Detto e Alessandro Panzeri - **p.**: The Twenty Four Horses - **d.**: Titanus.

GANGA (t.l.: **Il fiume**) — **r.**: Rajen Tarafder - **f.**: Dinem Gupta - **m.**: Salil Chaudhury - **int.**: Hiranjan Ray, Janash Mukherji, Sandhya Ray, Ruma Ganguly - **p.**: Cine Art Productions Private - **o.**: India.

(*a cura di* Ernesto G. Laura)

Cinema cecoslovacco, crogiolo d'influenze

di *LEONARDO AUTERA*

Non era facile contenere e articolare in soli sette programmi di proiezioni i tratti più caratteristici di una cinematografia che, come quella cecoslovacca, ingiustamente considerata « minore », offrì i primi esempi di una abbastanza seria organizzazione della produzione già agli albori del nostro secolo, all'epoca in cui i due popoli, boemo e slovacco, benché entrambi assoggettati alla monarchia centralizzata austro-ungarica, vivevano separati l'uno dall'altro. L'ordinatore della retrospettiva, Ernesto G. Laura, ha assolto il suo compito in maniera quasi del tutto soddisfacente, sorretto anche dalla sua conoscenza specifica di quella cinematografia, che gli ha permesso, lo scorso anno, di trattare esaurientemente l'argomento nel volume « Il film cecoslovacco » (Ed. dell'Ateneo).

Dell'epoca antecedente alla proclamazione della Repubblica indipendente egli ha scelto un breve esperimento dilettantistico delle origini, *Vystavni parkar a lepic plakatu* (t.l.: Il venditore di salsicce e l'attacchino, 1898), accompagnato da un mediometraggio del 1914, *Nocni des* (t.l.: L'incubo notturno), che riveste alcune caratteristiche particolari e « locali » di quella tendenza al « grottesco » che animò la massima parte della produzione di allora. Trascurato il decennio successivo, che fu occupato da preoccupazioni di ordine quasi esclusivamente industriale, Laura ha preferito offrire una più ampia documentazione sugli ultimi anni del « muto » (1925-1929) attraverso le opere più significative dei registi Karel Lamač, Premysl Prazsky, Carl Junghans e Gustav Machaty, fino ad ora ignote agli studiosi italiani e — almeno quella di Junghans e, in parte, quella di Machaty — rispondenti a specifici interessi culturali ed espressivi, sia pure avulsi da quello spirito squisitamente nazionale che meglio si puntualizzerà in alcuni risultati artistici del primo decennio del « sonoro ». E di questo la retrospettiva ha giustamente offerto ad un riesame (dopo la loro presentazione alla rassegna di due anni fa, dedicata ai migliori film apparsi nelle prime sette edizioni della Mostra di Venezia) *Reka* (Amore giovane, 1933) di Josef Rovensky e *Janosik* (Janosik il bandito, 1935) di Martin Fric, che rispecchiano, nei rispettivi toni lirici ed epici, i più genuini sentimenti dell'animo popolare cecoslovacco.

Meno soddisfacente ci è apparsa la scelta dei film che dovevano rappresentare la produzione degli ultimi quindici anni. Oculata, senza dubbio, la sud-

divisione di essi in tre cicli corrispondenti ai tre filoni fondamentali — « Film sulla Resistenza », « Film sulla storia del movimento operaio », « Tendenza psicologica » — che caratterizzano il cinema cecoslovacco contemporaneo. Discutibile, invece, il valore intrinseco delle opere prescelte, fatta eccezione per *Siréna* (Sirena, 1947) di Karel Stekly e *Nema barikada* (t.l.: Barricata muta, 1949) di Otakar Vavra. Però, dei film dell'ultimo dopoguerra sono stati giustamente esclusi quelli già largamente noti in Italia, anche attraverso le normali programmazioni, quali appunto *Daleka cesta* (Alles kaputt!, 1949) di Alfréd Radok, *Vyssi princip* (Il principio superiore, 1960) di Jiri Krejcik e tutte le opere più recenti del più interessante regista cecoslovacco di oggi, Jiri Weiss. Viene dato, allora, di pensare che la scelta, all'infuori di ciò che già conoscevamo, non offrisse effettivamente un largo margine ad altre opere di rilievo e che, per tale ragione, si sia dovuta circoscrivere a quei film che sono comunque significativi in quanto rivelano ora la fedeltà ad una tendenza tipicamente nazionale, ora la volontà di introdurre un discorso nuovo. In tutti predominano preoccupazioni di ordine contenutistico, quando non addirittura programmaticamente edificatorie; in tutti si riscontrano limiti più o meno analoghi. Ma, tutto sommato, anche tali opere (se è vero, come crediamo, che non siano state selezionate a caso) vengono a proposito per permetterci una estensione e una puntualizzazione del discorso su una cinematografia che ha ovviamente le sue luci e le sue ombre, assieme al merito indiscutibile (ciò che la rende più di altre interessante) di non piegarsi che di rado alle basse formule commerciali.

Che in sette cicli di proiezioni (l'ultimo ciclo è stato occupato da un esempio di produzione slovacca) sia stata offerta la possibilità di ricostruire abbastanza agevolmente, nelle sue linee essenziali, la storia del cinema cecoslovacco dalle origini ad oggi, non è piccolo merito degli ordinatori della retrospettiva. Spiace, però, che tale possibilità sia stata data soltanto a pochi volenterosi, disposti ad accedere ogni mattina alle 9,30 all'apposita saletta delle proiezioni, e sia stata praticamente preclusa ai critici dei quotidiani che, un'ora più tardi, dovevano trasferirsi in « sala grande » per seguire la proiezione per la stampa del film in concorso.

E' per lo meno strano che i responsabili della Mostra veneziana, i quali, ogni qualvolta vogliano sostenere il carattere eminentemente culturale di essa, si appellano alla tradizione delle retrospettive e mirano a considerarle un elemento di primo piano, poi in pratica le releghino nell'estremo margine dei programmi. Ci vorrebbe assai poco, invece, per dimezzare il numero dei film della « sezione informativa » (quattordici di essi sono più che sufficienti per completare il panorama delle cinematografie mondiali) e trasferire al pomeriggio e in « sala grande » anche le proiezioni retrospettive.

Riandando ai singoli film della retrospettiva cecoslovacca nella loro successione cronologica, poche sono le considerazioni che possono offrire il cortometraggio del 1898 e il mediometraggio del 1914. Il loro interesse è eminentemente storico, in quanto ci documentano sulle primissime esperienze cinematografiche eseguite su territorio cecoslovacco, e da autori cecoslovacchi, rispettivamente in un ambito dilettantistico-sperimentale ed in seno ad una prima struttura industriale. Una particolarità — del resto già rilevata da Laura —

del brevissimo film di Jan Krizenecky (un architetto appassionato di fotografia che nel programma di una Mostra di Architettura e Ingegneria volle inserire anche alcune proiezioni di pellicole dei Lumière e proprie, fra cui appunto *Vystavni parkar a lepic plakatu*) è quella di essere interpretato, a differenza dei filmetti dei pionieri francesi, da attori professionisti, quale è infatti il protagonista Josef Svab-Malostransky, popolare « chansonnier » dell'epoca. Il film di Jan A. Palous *Nocni des* si rifà ad un genere « grottesco-macabro », tipico dei paesi mitteleuropei: un certo signor Fiala, creduto morto in seguito ad un incidente fra ubriachi, viene sballottato da un posto all'altro di Praga dai suoi accompagnatori che tentano di disfarsene, finché, gettato nella Moldava, rinviene e raggiunge a nuoto la riva. Il soggetto è povera cosa; ma la tecnica con cui è stato realizzato appare abbastanza dignitosa, grazie soprattutto ai toni fotografici notturni che conferiscono un buon risalto alla verità degli ambienti.

Dobry vojak Svejk (Il bravo soldato Svejk), che è del 1925, rispecchia già una ben più quadrata organizzazione industriale. Probabilmente, trattandosi della riduzione cinematografica della prima parte del romanzo umoristico di Jaroslav Hasek che, a quei tempi, due anni dopo la scomparsa dell'autore, godeva di una larghissima popolarità, la casa di produzione, la Gloriafilm, fece appello a tutte le sue possibilità per portare sullo schermo nella maniera più rispondente il contenuto popolaresco del libro. Non a caso, la regia venne affidata all'eclettico Karel Lamac, che fino ad allora aveva trattato indifferentemente soggetti drammatici e leggeri, ma che più di ogni altro possedeva una sperimentata, anche se anonima, scaltrezza di mestiere; mentre per l'interpretazione del personaggio di Svejk si ricorse al comico Karel Noll, che già se ne era investito sul palcoscenico con ricchezza di sfumature. Sia pure rimaneggiata e addomesticata nelle più polemiche frecciate antimilitaristiche dell'originale, la vicenda riguarda le grottesche avventure di Svejk dall'epoca delle carcerazioni seguite all'assassinio dell'arciduca Ferdinando in Serbia agli albori della prima guerra mondiale. L'elemento più positivo del film, che, tutto sommato, a causa delle attenzioni soltanto superficiali del regista, diluisce il contenuto del racconto dalla satira alla farsa, è proprio l'interpretazione di Noll, che è riuscito a mantenere un personaggio tanto duttile e ricco, e pur tanto venato di umanesimo, egregiamente in bilico tra la stupidità e la furbizia, tra l'ingenuità e la follia.

Di tutt'altro genere è la letteratura che sta alla base di *Batalion* (1927) di Premysl Prazsky. Benché si tratti di un soggetto originale, di Josef Hais-Tynecky, ci troviamo immersi in pieno clima naturalistico, che, come dimostrano anche alcuni esempi recentissimi, non si sradicherà mai del tutto dal cinema cecoslovacco e ne costituisce anzi uno dei filoni fondamentali. La vicenda gravita attorno alla taverna « Batalion », luogo di incontro della più eterogenea fauna umana, composta di ladruncoli e prostitute, ma più ancora dei più strani esemplari di falliti, tra i quali si mescola il dottor Uher, già valente avvocato e stimato uomo politico, che, deluso nei suoi sentimenti per la moglie, trova l'unica ragione di sopravvivenza nella solidarietà con quegli altri diseredati. Attenzioni formali di varia derivazione tentano invano di alleggerire la pesantezza e l'improbabilità della trama, che trova appena qual-

che motivo di interesse nel presentare alcune situazioni (basti pensare alla scena finale del funerale) che ricorreranno due anni dopo con stretta analogia, ma con ben diversa giustificazione narrativa e stilistica, in quel *Takovy je zivot* (t.l.: Questa è la vita, 1929) che ha rappresentato la più bella e più induscussa rivelazione di questa retrospettiva veneziana. Del suo valore ci erano già giunte eco dalla « Confrontation » di Bruxelles del 1958, dove era apparso nel novero dei « capolavori misconosciuti » (1); ma, esaminato oggi nel quadro del cinema cecoslovacco, il suo interesse assume aspetti particolari.

Anche il film di Junghans, come quello di Prazsky, è di stretta ispirazione naturalistica e ricalca, nel soggetto e nell'atmosfera, alcuni dei motivi più diffusi di quella tendenza al cosiddetto « dramma sociale » che già aveva improntato di sé larga parte della letteratura e del teatro, oltre che del cinema, in tutti i paesi dell'Europa centrale e particolarmente in Germania. La trama del film ripercorre l'esistenza quotidiana di una povera lavandaia, sfruttata dal marito brutale e ubriacone, che si è preso per amante la cameriera di una vicina locanda. Oltre che del sostentamento dell'intera famiglia, la povera donna deve preoccuparsi della condizione della figlia maggiore, che è stata licenziata dall'impiego di manicure perché sedotta e resa incinta da un uomo senza scrupoli. Il dramma si conclude con la morte della poveretta, al termine di un'atroce agonia causatale da ustioni di acqua bollente, e col suo mesto e disadorno funerale. La desolazione, l'impotenza, la disperazione che si riflettono su questa patetica figura di madre e su tutto il contorno dell'ambiente, l'assenza totale di uno spiraglio di luce che possa in qualche modo illuminare la squallida esistenza di questa gente, sono conseguenza di un'amarezza sincera da parte dell'autore nei confronti della materia trattata. Ciò che distingue nettamente *Takovy je zivot* dalle opere analoghe del cinema tedesco (quelle del primo Pabst, per esempio), nelle quali l'intento programmatico appariva tanto manifesto quanto melodrammatica risultava la condotta del racconto e soprattutto la sua soluzione. Qui, invece, le note sono sempre contenute in una struggente ma genuina malinconia, che la grande attrice sovietica Vera Baranovskaia, l'eroina di *Mat'* (t.l.: La madre) di Pudovkin, ha saputo tradurre e sostenere in una serie di intense espressioni. Non importa, poi, se i risultati stilistici dell'opera siano dovuti alla convergenza delle più disparate influenze. Non va dimenticato, anche prescindendo dall'origine e dall'educazione tedesca del regista, che il cinema cecoslovacco, per la stessa posizione geografica del Paese, era il più esposto alle bilaterali influenze del cinema germanico e di quello sovietico. Ciò che conta è che tali influenze — dall'espressionismo al « Kammerspiel », per quanto riguarda certe atmosfere ambientali, e dalle metafore poetiche al montaggio di pezzi brevi (di chiara ispirazione sovietica), per quanto riguarda le soluzioni formali del racconto, — non diano luogo ad una esercitazione accademica; bensì risultino, come in questo caso, perfettamente assimilate ed amalgamate.

Al margine di una produzione con specifiche caratteristiche nazionali si colloca anche *Erotikon* (1929) di Gustav Machaty. Dalla qual cosa siamo in-

---

(1) Cfr. GIULIO CESARE CASTELLO: *Cose viste a Bruxelles*, in « Bianco e Nero », anno XX, n. 1, gennaio 1959.

dotti ad arguire che tutto il cinema cecoslovacco del periodo « muto » si sia dibattuto tra un generico cosmopolitismo (Lamac, Anton) ed una forte influenza, soprattutto in direzione stilistica, delle due maggiori cinematografie europee di allora, e che bisognerà attendere il decennio successivo per poter assistere al puntualizzarsi, al di là di semplici dati ambientali, di una reale coscienza nazionale grazie alle opere di Rovensky, Plicka e Fric. Nel caso di Machaty non possiamo disconoscere che ci troviamo di fronte ad un regista d'indubbia personalità, comprovata anche dalle sue opere successive che conosciamo, nelle quali è sempre rimasto fedele a determinati temi. Si potrà dire di lui che è un tardoromantico, un decadente, che ricerca i suoi modelli letterari, nei casi più nobili, in Tolstoj e in Puskin; ma non negargli la sincerità, il morbido abbandono alle vicende che tratta, una indubbia facondia di invenzioni e soluzioni espressive. Tutto ciò traspare anche da *Erotikon* — una storia che prende il titolo dalla marca di una boccetta di profumo che il seduttore offre in dono alla figlia del ferroviere per una notte d'amore — benché esso sia ancora lontano dall'empito sensuale e dallo stesso sottile psicologismo che caratterizzeranno il film successivo, *Ekstase* (1933). L'impostazione della vicenda — il casello ferroviario in cui ripara in una notte di tempesta un signore della città, l'atmosfera morbida che viene a crearsi intorno alla protagonista che cederà facilmente ai desideri dello sconosciuto — non può fare a meno di rievocare alla memoria quello che passa per il capolavoro del « Kammerspiel », *Scherben* (La rotaia, 1921) di Lupu-Pick. Anche i modi del racconto sembrano essere gli stessi della tendenza psicologica del cinema tedesco (in argomento di influenze è certo questa che fa avvertire maggiormente la sua presenza); ma in seguito, nel delineare l'itinerario cittadino della protagonista, il film assume toni e caratteri meno facilmente catalogabili, alla maniera — possiamo dire — di un disinvolto ma generico mestiere, soltanto a tratti ravvivato da una certa predilezione per la metafora. Tutto sommato, è quasi esclusivamente nelle scene di seduzione, nelle occasioni di abbandono sensuale, che la fantasia del regista si rivolge a soluzioni stilistiche di notevole suggestività. Ed è una sequenza come quella del primo abbandono della ragazza nelle braccia dell'amante, condotta in toni fotografici di rara morbidezza, in armonica successione di particolari e di riferimenti plastici (comprese le due famose gocce di pioggia che si uniscono sul vetro della finestra), che contiene da sola tutte le premesse del futuro realizzatore di *Ekstase*.

Nel primo decennio del « sonoro », quella di Machaty resterà una voce isolata, e non farà scuola. Permarrà, invece, la tendenza al naturalismo di gusto letterario, sia pure sempre più contemperato da qualcosa di tipico della cultura cecoslovacca: mentre la maggiore spinta in direzione di uno spirito squisitamente nazionale sarà dato — come si è già detto all'inizio — da registi come Rovensky e Fric, da opere appunto come *Reka e Jánosik*, non esenti senza dubbio (segnatamente la seconda) da influenze specifiche di linguaggio da parte del cinema sovietico; ma tanto provviste di slancio popolaresco e paesano nella caratterizzazione dei personaggi e dell'arioso paesaggio con cui si fondono perfettamente, da non lasciar dubbi sulla loro genuina fonte di ispirazione. Quanto su di esse è già stato scritto su queste pagine in occasione

della retrospettiva veneziana di due anni fa (2) ci esime dal diffonderci ulteriormente sull'interesse che rivestono e sul loro intrinseco valore.

Degli ultimi quattro cicli di proiezioni, dedicati al cinema cecoslovacco del dopoguerra, soltanto quelli « sulla storia del movimento operaio » e « sulla Resistenza » hanno presentato sostanziali motivi d'interesse, grazie alla presenza di due film di indubbio valore, quali *Siréna* e *Nema barikada*. Il film di Stekly, che trionfò alla Mostra di Venezia del 1947, conserva intera, dopo quindici anni dalla sua realizzazione, tutta la sua freschezza e vitalità. Tratto da un romanzo di Marie Majerova, ambientato in un villaggio boemo di minatori in rivolta alla fine del secolo scorso, *Siréna* è un'opera profondamente sentita, che punta quasi esclusivamente su emozioni corali, ed i cui motivi ispiratori trovano ancora una volta, dopo i film sovietici di analoga impostazione, un'esatta rispondenza nei più ortodossi modi d'espressione cinematografica. Ma le risonanze epiche e corali di certo cinema sovietico, unitamente ai riecheggiamenti di un ben individuabile naturalismo letterario nella formulazione di certi quadri di costume (tutta la descrizione della famiglia Hudec: il padre ubriaco che maltratta la moglie mentre le bimbe sono a letto atterrite; la ribellione della madre), appaiono qui, oltre che perfettamente assimilate, connaturate ad un genuino senso lirico del paesaggio e ad una più sofferta visione di universali passioni umane. Il film si dipana in una serie di pagine toccanti (come quella dell'episodio terribile della rivolta nel giorno del Corpus Domini o quella del saccheggio della villa padronale, sedato nel sangue, cui segue un silenzio attonito) e si chiude in una larga, muta, angosciante solennità: la madre (una Marie Vasova interamente partecipe) incontra la figliola uccisa nel tumulto, due giovani abbandonano il paese per cercare lavoro altrove, mentre il fischio stridulo della sirena richiama gli operai agli estenuanti turni di lavoro. Nessuna retorica. Come all'inizio: soltanto due sbarre che si abbassano, lo sbuffare e sferragliare di un treno, l'urlo della sirena e il commento musicale che si riallaccia al motivo di introduzione.

E' ancora al film sovietico che si ispira il miglior cinema cecoslovacco del dopoguerra. In *Siréna* sono evidenti i riferimenti alle opere classiche di Pudovkin e di Eisenstein; *Nema barikada,* invece, attinge altrettanto chiaramente ai modi del « realismo sociale », sia pure con una spinta verso l'autenticità che è forse più vicina all'immediatezza stilistica del Rossellini maggiore. Il film rievoca le drammatiche cinque giornate che precedettero, ai primi di maggio del 1945, la liberazione di Praga ad opera dell'armata sovietica e si puntualizza sull'episodio della strenua difesa, durata tre giorni e tre notti, da parte di un gruppo di patrioti, di una barricata situata all'estremità di un ponte sulla Moldava per vietare l'accesso ai tedeschi in città e precludere loro la via della ritirata. Il racconto ha l'evidenza di una cronaca dettagliata, tanto è approfondito fin nei minimi particolari; ma, a ben vedere, a poco a poco i caratteri dei vari personaggi che animano il film, operai ed artigiani, impiegati e studenti, si completano e si rifiniscono; di essi avvertiamo le più riposte reazioni sentimentali e le significazioni ideali che vengono ad assumere; tanto

(2) Roberto Paolella: *La retrospettiva 1932-39 e la « personale » di Genina,* in « Bianco e Nero », anno XX, n. 11, novembre 1959.

che l'impressione complessiva che si ritrae dal film è piuttosto quella di una rappresentazione epica risultante da una maniera espressiva rigorosamente realistica. E' sorprendente che un regista eclettico e di vecchia scuola come Otakar Vàvra sia riuscito ad aderire tanto profondamente a simili modi d'espressione. Se una spiegazione può essere data, è ancora una volta quella della spinta entusiasmante esercitata su alcuni cineasti, in Cecoslovacchia come in Italia e in altri paesi, dal ricordo scottante di una lotta per la libertà unanimemente combattuta e vissuta.

Di valore e d'interesse ben più modesti sono i rimanenti film della retrospettiva. Hanno completato i due cicli anzidetti due opere di Jiri Weiss, *Uloupena hranice* (t.l.: La frontiera rubata, 1947) e *Vstanou novi bojovnici* (t.l.: Nuovi combattenti verranno, 1951), entrambe ancora del tutto estranee alla svolta decisiva che si farà avvertire qualche anno più tardi nel regista in direzione di un realismo psicologico. Qui è ancora il caso di parlare di influenze di marca sovietica e di «realismo socialista», sia pure contemperato da un atteggiamento più compassato, ma anche più obbiettivo, nei confronti della realtà; ciò che richiama, particolarmente per quanto riguarda il primo dei due film, alla tradizione del documentarismo britannico più che al realismo dei sovietici. Non va dimenticato, in proposito, che Weiss era appena reduce da un'esperienza di alcuni anni nel gruppo del «G.P.O.», condotta a fianco di Cavalcanti, Grierson e Rotha. *Uloupena hranice* rievoca, in tale maniera distaccata e discreta, le ultime tragiche giornate vissute dalla minoranza ceca di un villaggio alla frontiera tedesca prima della vergognosa decisione di Monaco dell'autunno del 1938. *Vstanou novi bojovnici,* invece, basato su ricordi giovanili dell'ex Presidente del Consiglio dei Ministri della Repubblica cecoslovacca Antonin Zapotocky, riguarda le prime lotte sociali degli operai cechi, il primo manifestarsi di una coscienza di classe, i primi tentativi di un'organizzazione confederale. Il tutto raccontato in maniera dispersiva e anonima, e a stento nobilitato dalla presenza dell'attore Otomar Krejca nella parte del sindacalista Budecsky.

La «tendenza psicologica» è stata male rappresentata da *Svedomi* (t.l.: La coscienza, 1949) e da *Zizkovska romance* (t.l.: Romanzo dei sobborghi, 1958). Il primo interessa appena, oltre che per la firma di Jiri Krejcik ad una delle prime prove di regia di sapore quasi dilettantistico, per essere stato forse il primo esperimento di indagine introspettiva di un semplice caso umano tentato nell'ambito del nuovo cinema cecoslovacco. Il caso che vi si agita è quello di un padre di famiglia resosi inconfessato colpevole di un incidente mortale ed assillato, di conseguenza, da un grave problema di coscienza che coinvolge anche il figlio, venuto a conoscenza del fatto. In quanto a *Zizkovska romance,* esso è stato raccontato da Zbynech Brynych in una maniera zavattiniana mediocremente orecchiata e appena ravvivata da qualche più fresca descrizione di rapporti sentimentali. Altri ragguagli critici sul film possono essere offerti da una corrispondenza da Cannes già apparsa su queste pagine (3) in seguito alla sua presentazione a quel Festival nel 1958. Anche del film slovacco *Sti-*

(3) ERNESTO G. LAURA: *Festival di Cannes, termometro della crisi,* in «Bianco e Nero», anno XIX, n. 6, giugno 1958.

rydsatstyri (t.l.: I quarantaquattro) di Pal'o Bielik, lo stesso che interpretò la parte di *Janosik* nel capolavoro di Fric, è stato già scritto dal Festival di Karlovy Vary del 1968 (4). Ci basti aggiungere che esso sciupa le belle pagine liriche dell'inizio, in cui il protagonista rievoca i suoi amori passati, in un racconto che procede sobrio e vigoroso nella tecnica, ma scarsamente appassionante, anche a causa delle deficienze di recitazione.

Al programma ufficiale si sono affiancate alcune proiezioni speciali di film già apparsi nel corso di alcune mostre veneziane del dopoguerra. Abbiamo rivisto, così, due altre opere di Martin Fric, *Capkovy povidky* (t.l.: I racconti di Capek, 1947) e *Tajemstvi krve* (t.l.: Il sacrificio del sangue, 1953), entrambe attestanti la straordinaria adattabilità alle formule più svariate da parte di questo regista: la prima espone, con toni sempre differenti ma tutti risultanti da una medesima disinvoltura di mestiere, cinque racconti polizieschi del noto novelliere cecoslovacco; la seconda ripete alla perfezione la maniera, assai diffusa nel cinema sovietico di quel tempo, di trattare il genere biografico con intendimenti semplicemente didascalici ed edificatori (nel caso specifico si tratta della biografia del professor Jansky, che all'inizio del secolo scoprì le categorie del sangue). Con sommo piacere, infine, abbiamo riammirato i prestigiosi pupazzi di Jiri Trnka in *Staré povesti ceské* (t.l.: Vecchie leggende ceche, 1953), che contiene forse le pagine di più intensa e comunicativa poesia di squisito stampo popolare e nazionale di tutto il cinema cecoslovacco del dopoguerra.

LEONARDO AUTERA

(4) FRANCIS BOLEN: *Scoperte e delusioni al Festival di Karlovy Vary*, in « Bianco e Nero », anno XIX, n. 10-11, ottobre-novembre 1958.

Cinema e sesso *ovvero*: erotismo, sociologia del cinema

di GIANPIERO BERENGO-GARDIN

Già da tre anni la conclusione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica coincide con l'apertura dei lavori del Convegno « Cinema e Civiltà » che il Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini organizza nell'ambito della rassegna veneziana. Il fine è ormai noto: esaminare a fondo, « da un punto di vista ideologico e fenomenologico, le manifestazioni più salienti dell'influenza che il cinematografo esercita sulla civiltà del nostro tempo ».

Il tema del Convegno promosso quest'anno, « Cinema e sesso », si annunciava come continuazione dei precedenti sulla « persona » e sulla « giustizia » ed il più idoneo per contenuto, tra quelli già dibattuti fin'ora, ad analizzare ed approfondire le diverse componenti che fanno capo al fenomeno ed a chiarire le cause che, esaltandolo come una delle forze motrici della società contemporanea, lo hanno reso necessario modo d'espressione tra i più diffusi ed efficaci, soprattutto attraverso il cinema che questa nostra società esprime. E' dunque implicito che un discorso « Cinema e sesso » si trasferisce nel suo corrispondente « Cinema e società », se consideriamo quest'ultimo come il conclusivo dopo il secondo termine sillogistico, anch'esso analogo, di « Sesso e società ». Un presupposto così attualmente vivo, indicatore di una schietta dialettica in corsa col nostro tempo verso una progressiva emancipazione da pericolosi retaggi ideologici tradizionali, avrebbe dovuto pertanto costituire, a nostro avviso, la premessa storico-culturale di tutto il convegno, che è stato invece costretto a priori nei limiti di una tesi spesso apertamente moralistica, ripiena di concetti talvolta generali (ed anche generici) come « arte e rappresentazione » o « realtà e verità »; tal'altra solo apparentemente inediti come le « adiacenze fisiologiche » contenuti nell'introduzione del prof. Carnelutti, autorevole « pontefice » del convegno.

A quest'invito, accolto per buona sorte solo da una parte dei convenuti, si è associata la relazione di Carlos Fernandez Cuenca, *Fenomenologia de la decencia y el pudor en el cine*. Elencati in apertura di relazione i tre elementi che sono alla base della produzione cinematografica contemporanea — la violenza, la Bibbia o la creazione più o meno mitologica, l'erotismo — l'autore ha subito denunciato la crescente intensa attenzione al sesso nei temi contem-

poranei traendone una conclusione di « realismo de alcoba » ad uso e consumo di gran parte del nostro cinema che ricorre all'animazione delle immagini per l'esclusivo eccitamento del pubblico. Tale tesi, osserviamo, sarebbe soprattutto valida se la ponessimo in relazione con certa nostra produzione « balorda » che, sfruttando chiaramente alcune pretese avanguardistiche, coinvolge nel caos estetico le espressioni ispirate e sincere, lasciando nel dubbio e nell'equivoco lo spettatore che, spesso avvilito da una pseudo-cultura, è impreparato (è questo il punto) ad operare una scelta e a formulare un giudizio.

Se Cuenca nella sua relazione parla di « non necessarietà » per alcune sequenze di « intimità sessuale e di oscenità » presenti in film come *Les amants* e *La verité,* accusandole di immoralità (quindi di pornografia), dichiarando inoltre che tali opere risulterebbero ugualmente comprensibili se tali immagini vi fossero escluse, cade nell'errore di una valutazione moralistica dell'opera, giudicabile solo sul piano tradizionale della « decenza » e del « pudore » (che ne è la sua espressione esterna) e dimenticando invece, come ha opportunamente rilevato Giulio Cesare Castello nel dibattito che ne è seguito, il contributo determinante che esse forniscono per una maggiore definizione e precisazione delle diverse psicologie e rientranti, quindi, nel quadro di una valutazione generale. Tuttavia la parte più interessante dell'intervento che presenta gli aspetti più vivi e vitalizzanti ai fini dell'approfondimento del concetto « sesso-relazione », con la società, Cuenca la raggiunge nel manifestare il dubbio che l'umanità di oggi abbia eccitamenti sessuali maggiori che non in altra epoca. Al contrario — ed è importante — egli pensa che essa sia allevata in una specie di inerzia incosciente che la rende particolarmente ricettiva di tutto ciò che le viene offerto, senza pensare o no di accettarlo.

In verità si può osservare come tale noioso torpore — conseguenza di quella pseudo-cultura cui si accennava poc'anzi e di un esaltante benessere economico che può paralizzare le idee procurando uno stato di ipnosi collettiva — produce quella soddisfazione sensuale che sa di « evasione » da problemi ben più reali ed urgenti di denuncia e di critica. Il luogo comune di una componente erotica « schiettamente latina », determinante di una personalità e carattere ben definiti nella nostra società contemporanea, lungi dall'essere combattuto, è invece spesso assecondato a piene mani, soddisfacendo bassi istinti da caserma ed incoraggiando uno spirito da fureria, autentiche forme di ineducazione aggravate da retaggi tradizionali trasformatisi, con l'andar del tempo e nelle diverse psicologie, in complessi dolorosamente inibitori.

Questa evasione che tende a trasformarsi in « bisogno » negli uomini ed esige una « funzione », che il cinema assolve volentieri col potere diabolico delle sue immagini, è stata il punto di avvio dell'intervento dello psicologo prof. Cesare Musatti, le cui interessanti notazioni scientifiche hanno forse costituito, insieme con l'analisi storica e di costume del fenomeno divistico, l'unico punto d'incontro dei diversi interessi, spesso evasivi e generici, presenti al convegno. « La società nel suo sviluppo civile — dichiara Musatti — ci impone due grandi rinuncie, che ancor prima di venirci eventualmente imposte da un comandamento di origine trascendente ci sono richieste dalla stessa società. Esse sono: la rinuncia alla violenza nei confronti dei nostri simili per l'affermazione della nostra persona e l'appagamento indiscriminato delle nostre

aspirazioni sessuali. Tali rinuncie, però, non sono mai totali, in quanto la maggior parte di noi, anche inconsapevolmente, ne conserva una parte esplicantesi in una nostalgia di libertà nel campo della violenza e del sesso. Anche questa nostalgia può trovare soddisfazione attraverso l'evasione cinematografica perché in essa quei divieti permangono in una certa misura operanti. Tali limitazioni, lungi dall'essere intese astrattamente come norme e prescrizioni in senso discorsivo (paragrafi di legge e comandamenti del Signore) sono vere e proprie forze emotive che provocano contrasto con i « meccanismi difensivi » con i quali l'individuo è « scandalizzato ». Ciò che afferma Musatti induce ad importanti deduzioni. E' presente dunque in noi una specie di « autocensura erotica » risultante dall'equilibrarsi (non dal compromesso) di queste forze opposte che sul piano estetico può trasformarsi in giudizio qualora intervengano altre indispensabili componenti culturali e spirituali. E' evidente che con tale potente grimaldello ogni spettatore può essere in grado di beffarsi delle « ipocrisie pornografiche » di cui si serve la nostra società per appagare le sue richieste « extra-estetiche » (Croce) quali, elencandole col Musatti, « la rappresentazione di situazioni amorose in chiave di tenerezza e spiritualità che non celano, tuttavia, gli elementi sessuali che vi sono sottintesi; o la rappresentazione di situazioni erotiche nelle sole premesse, omettendo così le lampanti implicite conclusioni; o ancora le concessioni al conformismo moralistico che si traducono nel facile " happy end " previsto e deducibile in banalissime " redenzioni " ». E si potrebbero inoltre aggiungere, senza tema di smentita, certe altre « ipocrisie-per-i-gonzi », quali le facili evasioni panoramiche in stereofonici paesaggi esotici altrimenti definiti « artifici di tollerabilità » assai più pericolosi perché equivoci.

Un discorso sul sesso come « liberazione » e « surrogato » di complessi inibitori che talvolta procurano alla nostra società un inconsapevole senso di tristezza, di noia, di paura e di alienazione, non poteva escludere, a questo punto, anche l'analisi storica di una delle sue molteplici espressioni, il divismo, che a sua volta, come per osmosi, ha assicurato alla posterità preziose e multiformi dimostrazioni del fenomeno. Tale sconcertante « mitologia del cinema » vero e proprio affresco di costume degli anni del nostro secolo, è stata « celebrata » da Giulio Cesare Castello con la consueta amabilità discorsiva, assai rigorosa ed autenticamente viva come documentazione storica. Traendo continui spunti e riferimenti dal suo apprezzato volume, il relatore ha ripercorso in un esteso consuntivo il lungo cammino del cinema dagli anni in cui il clima culturale vittoriano esprimeva, negli Stati Uniti, Griffith che annunciava la nascita di una nazione e Chaplin; la « pura e asessuata » Lillian Gish e Mary Pickord, illibata, ingenua, autentica « divina » di questa moderna mitologia, mentre in Italia le oscene raffinatezze dannunziane preparavano gli imminenti anni ruggenti della nostra storia mascherati da « gamines » e da « bei tenebrosi ». E ancora Rodoldo Guglielmi che si esportava come Valentino a seminare il panico tra i grandi amatori anticipando nell'età del jazz, insieme con gli scandali e gli epistolari di Clara Bow, i tempi estrosi della grande crisi e il romanticismo passionale della Garbo esaltato alla massima espressione del « magnetismo divistico » di una novella « belle-époque ». Il resto è ancora storia recente. Ma il Codice Hays la ravviva a giustificare il nascente divismo « cur-

vilineo » della stregante Marlene, « lunare e sofisticata » ed ad ammetterlo per una società che è sul piede della grande avventura degli anni quaranta. Il Kaki e il grigio-verde applaudono l'opulenta Gilda espressa dall'evidenza erotica di Rita Hayworth o la scultorea anatomia della Gardner. La bionda Marylin, già in parte frutto del riacquistato benessere, conserva tuttavia inalterata la spregiudicata e provinciale impronta della « pin-up » di guerra, confondendosi peraltro in una fumosa atmosfera di epigone del « Charleston ». Ma la storia del sesso nel divismo — osserva ancora Castello — non è solo storia di donne. E i Cooper, Gable, Bogart concluderanno in modo quasi fatalmente simultaneo, e proprio per questo indicatore, la loro esaltante partecipazione agli atti di questa storia.

Il dibattito che seguiva a questa relazione, l'unica nella giornata per l'assenza forzata di Bonaventura Tecchi, avrebbe riservato peraltro ai convenuti le note più interessanti di tutto il Convegno, per il resto piuttosto astratto. E' stato ancora un medico, il dott. Guido Lami, a fornirci un contributo assai lusinghiero e determinante per il discorso a dimostrazione, se pur ve ne fosse ancora bisogno, della necessità di ascoltare con più frequenza tali voci che, lungi dalle dubbie preparazioni specifiche caratterizzanti frequentemente il settore giuridico, si riscattano su di un piano di rigorosa indagine scientifica. Una storia del divismo, intesa come « fenomeno di collettivizzazione della massa » non sarebbe davvero completa se nei quadri della sua mitologia non trovassero posto i « dittatori ». Fascisti, nazisti, falangisti: non importa, essendo gli aspetti visibili di una stessa radice. « Una patogenesi e psicogenesi del fenomeno spiegherebbe, dunque, che un aumento della coesione di massa sarebbe l'esplicazione di un'ammirazione di carattere isteroide che erotizza la massa stessa appagandone le frustrazioni di natura sessuale. Di qui due importanti aspetti consequenziali: da una parte, all'esterno, l'adozione simbolica di una uniforme comune a convalida di un fascino emotivo di origine animale; dall'altra, all'interno, un ipererotismo manifestantesi in una accentuazione dell'omosessualità quale appagamento delle proprie frustrazioni insite nell'appagamento del dittatore » (Musatti).

A tale proposito, una convalida cinematografica assai penetrante a queste teorie, che ne avrebbe costituito l'insostituibile componente visiva, sarebbe stata la revisione del *Mein Kampf,* già noto al pubblico o la visione del recente *All'armi siam fascisti!* presentato in proiezione tangente alla Mostra, coraggiosa ed autentica revisione storica, da un preciso angolo visuale, del nostro recente passato. Non è questa la sede di analisi dell'opera, ma ci sia concesso ugualmente affermare con assoluta certezza — rifacendosi ad una delle conclusioni del convegno — che poche opere cinematografiche, ben lungi da un equivoco qualunquismo, esprimono come questa un prezioso giudizio storico e morale soddisfacendo anche al concetto che « il male va rappresentato a patto che dalla sua rappresentazione risulti che è male » (Carnelutti). E questo ed altre cose che sono emerse dal convegno e rilevate da parte... ghibellina dovrà tenere ben presente il dott. Lo Schiavo quando, nel pieno svolgimento delle sue funzioni di Presidente della III Sezione Penale di Cassazione — che ha l'ultima parola in materia di oscenità cinematografica e di censura — dovrà tener fede alla promessa fatta in sede di discussione, cioè di *tenere conto sin-*

ceramente di ogni intervento. A queste dichiarazioni rispondeva direttamente Giorgio Bassani che, sorretto anche dagli interventi di Chiarini, Gadda Conti e Torre Nilsson, mosse finalmente con coraggio e decisione le acque di un ossequio esasperante, ha centrato il binomio « Cinema-sesso » indirizzandolo nell'inevitabile « Cinema-censura » che fin dagli inizi aleggiava per l'aria. Dopo aver sostenuto che l'arte è alla base dell'attività cinematografica e che, in fondo, è sospettoso nei riguardi di un'attuazione pacifista e « conveniente » dei rapporti con gli enti giuridici, ha affermato che i film devono essere fatti, per « contrare » gli evidenti interessi politici e pratici dello Stato. E non è un caso, fa notare Castello, che si cerchi l'osceno nei film impegnati (i casi Visconti e Antonioni per tutti), non però nel *Turco napoletano* dove Totò si abbandona delirante ad una simbologia quasi fallica. Il fatto è che si tratta oramai il cinema con un metro diverso dalle altre arti determinando così, osserviamo noi, un cinema nel cinema, l'uno decisamente pornografico ed immorale che si dà al pubblico come le ghiande ai maiali; l'altro, criticamente impegnato, esteticamente valido, in linea col momento storico che andiamo vivendo, che soddisfa solo i fini strumentali di una « élite » dirigente.

Dovremmo ora concludere. Ma non prima di aver sottolineato ancora una volta una certa arretratezza di metodo con cui vengono impostati tali convegni, in cui è vivo un dialogo tra la persona che parla e quella che ascolta, ma che finiscono per escludere a priori un colloquio con coloro che sono al di là del grande tavolo allargando così i confini del dibattito. E il disappunto di aver visto escludere inspiegabilmente dalla rosa dei film a disposizione *Les liaisons dangereuses.* E ancora l'imprecisa proiezione di opere niente affatto riferibili alle relazioni; la Louise Brooks di *Lulù* o la Garbo di *Camille* (Margherita Gauthier) avrebbero infatti meglio illustrato le parole di Castello che non invece quelle di Cuenca e Musatti, esemplificabili assai più corentemente, a nostro avviso, con *Les amants* o *Le diable au corps.* E non si fugge infine via dalla sala senza aver dibattuto il film, che è la cosa più importante del convegno perché mette a fuoco i diversi punti e, senza peraltro risolverli, li vitalizza e li arricchisce con i diversi contributi. Quest'anno, dunque, atto terzo — il sesso — di « Cinema e Civiltà ». L'anno prossimo il gran finale, — la libertà —. Un invito sincero, fin d'ora, a pensarci su.